Música/Estética

Pierre Boulez

Puntos de referencia

gedisa
editorial

Pierre Boulez

PUNTOS DE REFERENCIA

Serie: CLA • DE • MA
MÚSICA/ESTÉTICA

Título del original en francés:
Points de repère

Traducción: Eduardo J. Prieto

Revisión técnica: María Teresa Criscuolo

Ilustración de cubierta: Juan Santana

Tercera edición: mayo del 2001, Barcelona

Paseo Bonanova, 9 1º-1ª
08022 Barcelona (España)
Tel. 93 253 09 04
Fax 93 253 09 05
Correo electrónico: gedisa@gedisa.com
http://www.gedisa.com

ISBN: 84-7432-197-2
Depósito legal: B. 18496-2001

Impreso por: Limpergraf
Mogoda, 29-31, Barberà del Vallès

Impreso en España
Printed in Spain

ÍNDICE GENERAL

PRESENTACION

Este volumen de escritos de Pierre Boulez viene a continuación de *Relevés d'apprenti*, obra publicada por ediciones du Seuil en 1966. Hemos tratado de realizar la menor selección posible: aparte de algunos trozos circunstanciales muy poco importantes, el libro reúne todos los textos de Boulez escritos desde 1945 que hemos podido encontrar, incluidos catorce trabajos inéditos en francés y otros ocho totalmente inéditos.

Estos *Puntos de referencia*, publicados quince años después de la primera colección de artículos, no presentan la misma fisonomía de la obra anterior: desde entonces la actividad de Boulez se diversificó considerablemente. La primera parte incluye lo concerniente a Boulez compositor; la segunda: el intérprete; la tercera: su participación en las diversas instituciones musicales.

I. Al comienzo, *imaginar*; un primer capítulo (*Maestría y oficio*) reagrupa los textos redactados para los cursos de Darmstadt entre 1961 y 1963. Los tres primeros definen una estética musical. Los tres siguientes se refieren a problemas de notación y de forma. El conjunto constituye la base de lo que habría debido proporcionar la materia, en un primer proyecto, de los capítulos III (*Forma*), IV (*Notación*), V (*Estética*) y VI (*Conclusión*) de *Penser la musique aujourd'hui*, que en la versión publicada (Biblioteca "Mediations", ediciones Gonthier, 1964) comprende dos de ellos: "Consideraciones generales" y "Técnica musical". Se ha agregado a este capítulo un texto más humorístico, "Periforma", que retoma en otro tono las ideas expresadas a propósito de la forma.

Ver y saber: este segundo capítulo trata de las relaciones entre composición y pedagogía. El primer capítulo es contemporáneo de la creación de los conciertos del *Domaine musical* (denominados en 1954 "Concerts du Petit-Marigny"). El segundo sirvió de introducción a los cursos de análisis y de composición dictados en Basilea en 1960. El tercero es una versión revisada de una entrevista publicada en Montreal y concreta su concepción del vínculo entre el análisis musical y la creación. "Disciplina y comunicación" fue erróneamente publicado con el título "¡Abajo los discípulos!": el título original orienta de otro modo su lectura.

El tercer capítulo, *Etapas y jalones*, se refiere directamente a algunas obras de Boulez anteriores a 1959. Tres textos inéditos importantes: dos

cartas a John Cage que describen minuciosamente el sistema en que se apoyan *Polyphonie* y *Structures pour deux pianos*. Boulez y Cage han mantenido entre 1948 y 1951 una correspondencia muy abundante, a través de la cual cada interlocutor define lo que va a llegar a constituir su orientación propia. "Construir una improvisación" reproduce el texto de una conferencia, bastante bíen documentada, que se pronunció en Estrasburgo en 1961, en ocasión de un concierto donde se presentaban las *Deux improvisations sur Mallarmé*.

II. *Miradas sobre otros*, o Boulez y la música de los otros.

El primer capítulo, *Retorno a las fuentes*, reúne textos en los que Boulez se interroga en cuanto al interés que puede haber en detenerse a analizar el vínculo entre biografía y creación. El segundo, *Selección portátil*, agrupa ensayos, generalmente muy sustanciales, referentes a compositores u obras que, con una sola excepción (Satie), lo han marcado como compositor o intérprete: Beethoven, Berlioz, Wagner, Mahler, Schoenberg, Berg, Stravinsky, Messiaen. Giran todos en torno de un problema central: en qué medida y cómo la "tradición" musical nos concierne todavía hoy. En el capítulo siguiente, *Ocasiones fragmentarias*, se encontrarán las presentaciones escritas por el director de orquesta para algunas de las obras que grabó.

El último capítulo, *El texto y su realidad*, trata de la interpretación propiamente dicha. "Me horroriza el recuerdo" dice lo que Boulez debe a Roger D'esormière en el aprendizaje de la dirección orquestal (el otro maestro de Boulez en este dominio fue Hans Rosbaud). "Decir, tocar, cantar" traza la filiación entre el Schoenberg del *Pierrot lunaire* y el Boulez del *Marteau sans maitre* desde el punto de vista de la posición que ocupa la voz en la música del siglo XX. Los otros textos jalonan las grandes intervenciones de Boulez en el campo lírico: *Wozzeck* (en 1963, en París, con Jean-Louis Barrault, en 1966, en Francfort, con Wieland Wagner), *Parsifal* (en 1966-1970, con Wieland Wagner, en Bayreuth), *Pelléas et Mélisande* (en 1969 y 1971, con Joseph Svoboda, en el Covent Garden), la *Tetralogía* (en 1976-1980, con Patrice Chéreau, en Bayreuth), *Lulu* (en 1979, con Patrice Chéreau, en París).

III. El *Itinerario retrospectivo* que constituye la tercera parte, sigue, en un primer capítulo, las grandes etapas de la participación de Boulez en las instituciones musicales, y en un segundo, a los hombres que influyeron sobre su carrera.

Cuatro textos escritos a propósito del *Domaine musical*. La estruendosa partida de Francia en 1966. Un balance de la situación en 1968. Un extracto de una entrevista de 1970 y cuatro artículos vinculados con las actividades de Boulez como director principal de la BBC Symphony Orchestra (1971-1975), director musical de la New York Philharmonic Orchestra (1971-1977), director principal invitado (1969-1970) y consejero musical de la orquesta de Cleveland (1970-1971 después de la muerte de George Szell, antes del nombramiento de Maazel).

Nos hemos detenido deliberadamente en ese punto. Aparte del problema de espacio en un volumen ya grueso, la experiencia de IRCAM está demasiado fresca e inconclusa como para que la reedición de textos recientes pueda hacer su balance. En cuanto a los cursos del Collège de France, podrán ser algún día objeto de una publicación autónoma. Sólo una alocución inédita, de 1979, traduce a modo de conclusión el encuentro de las preocupaciones del poeta y del investigador, tan característico de toda su trayectoria, y más fundamental que nunca para comprender al Boulez de hoy.

Los títulos del libro, de las secciones y de los capítulos son de Pierre Boulez. Los textos fueron reunidos y clasificados por J. J. Nattiez sobre la base de una bibliografía publicada en 1970 por J. P. Derrien (*Musique en jeu*, n. 1, págs. 125-127) y otros textos reunidos por Joseph Häusler en las ediciones alemanas de los escritos de Pierre Boulez: *Werkstatt-Texte* (Francfort, Propyläen, Verlaz Ullstein, 1972) y *Anhaltspunkte* (Stuttgart-Zurich, Belser Verlag, 1975). Las referencias en las notas al pie de página indican siempre la primera aparición del texto de referencia, en cuanto es de nuestro conocimiento. Expresamos nuestro agradecimiento a la Faculté de Musique de la Universidad de Montreal que subvencionó la transcripción de las cartas de Pierre Boulez; a John Cage y a Dominique Jameux, por su intervención en la terminación del manuscrito; extendemos ese agradecimiento a todas las personas que nos ayudaron a localizar, encontrar y reunir estos textos: Nancy Hartmann, Brigitte Marger y Astrid Schirmer del IRCAM; Suzanne Tézenas, presidenta del *Domaine musical;* Joseph Häusler y David Noakes, traductores alemán y norteamericano de Pierre Boulez, que nos proporcionaron los originales de textos inéditos en francés; por último, a Pierre Boulez mismo, que puso a nuestra disposición sus archivos personales.

J. J. Nattiez

PRIMERA PARTE

Imaginar

Capítulo I

Maestría y oficio

1. LA ESTETICA Y LOS FETICHES*

Entre los aficionados de la cultura, hay muchos que no desean cambiar sus hábitos, lo sabemos muy bien. No renuncian de buen grado a los gustos que les inculcaron desde su infancia. Es una actitud que debe tomarse en consideración para dejar constancia de ella de un modo estadístico, pues es difícil admitir que la mayoría de estos observadores reticentes, para otorgar ciudadanía a su falta de reflexión, a su flaqueza de gusto, lancen una masa de argumentos falaces y piensen recuperar así su buena conciencia forjándose razones aparentes destinadas a justificar su rechazo; ante esta mala fe asentada con tal desvergüenza, nos vemos obligados a la réplica, aunque sólo sea para reducir sus vacuas afirmaciones a la justa medida de sus ambiciones.

Formamos parte, sin embargo, de una generación poco proclive a hablar de los problemas estéticos; yo mismo me he lanzado con bastante ardor, no hace tanto tiempo, a combatir contra las palabras altisonantes que se proferían comúnmente acerca de todo y de nada: me irritaban en particular expresiones como: "humano", "cosmos", "comunión del hombre con el mundo", "a escala humana", etcétera; se ha utilizado este vocabulario hasta el hartazgo, en las causas más despreciables o en las más ridículas. Hay que agregar que a nuestro parecer la generación precedente, en su conjunto, ha llevado hasta el frenesí el "consumo" de lo estético; demasiadas "Escuelas" y "grupos" se definieron sólo por vagos principios poéticos, tan sumarios como indigentes. Esta bulimia fue singularmente espantosa entre las dos guerras: desde 1920 a 1940 vimos florecer una profusión de *slogans* —pues no cabe hablar en verdad de fines o de proyectos estéticos— que sirvieron para ocultar la pobreza de una inventiva deficien-

* Texto rehecho de una conferencia pronunciada en 1961. En C. Samuel ed. *Panorama de l'art musical contemporain*, París, Gallimard, 1962, págs. 401-415.

te. Unos invocaron a los manes de Bach; otros se esforzaron en un clasicismo idealmente depurado; hubo quienes se refugiaron en el "culto de la feria y del music-hall" o se consagraron a la *Gebrauchsmusik* (la música llamada funcional); se traficó con la música de masas, y tantas otras cosas… Ante una pastelería tan complicada, ¡el estómago se revuelve! ¿Qué encubrían estos expedientes veleidosos sino una obstinación, notable por su continuidad zigzagueante, en esquivar las cuestiones fundamentales? Encubierto por denominaciones tan diversas como inauténticas, se camuflaba un concepto de "estilo" falseado desde el comienzo, vaciado de toda significación. Los fracasos que se produjeron ante nuestros ojos fueron demasiados como para que no los percibiéramos con nitidez como saludables advertencias, como serios avisos que nos precavían contra el retorno a tales extravíos. Nos parece que ya es un error inexcusable recubrir con la palabra estilo una dicotomía entre forma y contenido, técnica y expresión; esta distinción, cara a la pedagogía tradicional, resulta desprovista de fundamento y sobre todo de relación con la realidad propiamente dicha del lenguaje musical: separación puramente académica reivindicada con terquedad por dómines anquilosados.

La música es un arte no significante: de ahí la importancia primordial de las estructuras propiamente lingüísticas, ya que su vocabulario no podría asumir una simple función de transmisión. No pretendo enseñar a nadie la doble función del lenguaje, que permite una comunicación directa, cotidiana y también sirve de base a la elaboración intelectual, o, más especialmente, poética; salta a la vista que el empleo de las palabras en un poema difiere fundamentalmente de la utilización corriente del vocabulario, en una conversación, por ejemplo. En música, por el contrario, la palabra es el pensamiento.

¿Qué es entonces la música? A la vez un arte, una ciencia y un artesanado. Es un arte (empleo la palabra arte, por su cómoda brevedad, pero preferiría: medio de expresión): no creo que se puedan oponer objeciones serias a este respecto; éste sigue siendo, quizás, el único punto en el que todo el mundo coincide sin discusión. Pero he agregado: una ciencia y un artesanado, y ahí empiezan los equívocos y los choques. Sin embargo, el músico es a la vez un intelectual y un artesano: sólo esta doble actitud le permite ser coherente respecto de lo que desea expresar. Si me tratan de intelectual, por peyorativo que pueda parecer el anatema, no me decido a considerarlo como una injuria; ¡todo lo contrario! En verdad, nunca he comprendido por qué el músico, y en particular el compositor, debería ante todo relegar su inteligencia al desván de los accesorios peligrosos, e incluso dañinos; ¡tiene derecho a la reflexión como todos sus cofrades-en-creación! Si un poeta se interroga, a un músico, que yo sepa, no deberían objetársele sus "meditaciones". Es cierto que no está especialmente habilitado para el manejo cómodo del lenguaje: cuestión de oficio; pero, aunque sus especulaciones tomen caminos desmañados, no se le puede negar de buena fe que los emprenda y quiera ayudarse con un método analítico.

Tampoco puede, por otra parte, olvidar tranquilamente su vocación de artesano, sobre todo si se pone a ejecutar sus propias obras; son tan raros los directores de orquesta o los intérpretes que consienten en lanzarse a los arcanos (*sic*) de la música contemporánea, que al compositor le toca, quiéralo o no, tener el coraje de arrojarse al agua; con lo cual se ve forzado a la mejor de las escuelas; el manejo inmediato del material en bruto aumentará su aptitud para dominarlo. Verificará que la música casi no tiene existencia real fuera de la comunicación directa. ¿Cuántos aficionados son capaces de leer una partitura? El porcentaje es innegablemente muy pequeño; sin embargo, hablando francamente, nunca se deberían juzgar obras musicales sin haber adquirido una experiencia concreta de ellas. La partitura es entonces un diagrama que es imperioso realizar, si es que se quiere hacer participar efectivamente a un auditorio de la concepción elaborada por el compositor. Considero, en síntesis, que estos tres aspectos del fenómeno musical están indisolublemente ligados en un haz único: arte, ciencia, artesanado.

Una vez adoptada esta toma de posición, puedo citar los principales argumentos que opone el fetichismo impenitente; este compañero archifamiliar no piensa en cambiar de traje, sus trivialidades se despliegan inconmovibles sobre casi seis siglos de la evolución musical de Occidente. Las resumo escuetamente, para hacerlas aparecer en su magra desnudez:

1. Demasiada ciencia, falta de sensibilidad (demasiado arte, falta de corazón).
2. Búsqueda de la originalidad a toda costa, y por ende evolución artificial, forzada.
3. Ruptura del contacto con el público por un individualismo exacerbado.
4. Rechazo de la historia y de la perspectiva histórica.
5. Falta de respeto hacia un orden natural de las cosas.

Esta letanía restringida se salmodia sin cesar con el mismo entusiasmo: ¡qué linda conjuración! Nuestros fetichistas, ¡ay!, no desean cambiar sus ídolos, aunque éstos les hayan sido apenas propicios hasta el presente; ¿será por incapacidad? Por lo menos, en las sociedades primitivas, según cuentan los etnólogos, cuando ciertas tribus adoraban fetiches que no les prestaban los servicios implorados, los destruían con rabia y elegían otros con la esperanza de que la lección infligida produciría sus frutos y que los nuevos reclutas se las ingeniarían para prodigar sus beneficios a conciencia. Nuestra civilización se contenta, sin duda, sin mucho esfuerzo, pues nuestros magos agitan sin cesar los mismos cascabeles, aunque su hechicería no manifieste grandes virtudes benéficas.

Retomo una por una estas futilidades de la razón.

Primera futilidad de la razón: demasiada ciencia, falta de sensibilidad.

La música es tanto una ciencia como un arte. ¿Cómo se estudia la historia de la música sino comenzando, esencialmente, por la evolución de su

morfología, de su sintaxis y de las formas así engendradas? Le sería imposible a un musicólogo determinar las coordenadas de una obra sin referirse ante todo a su morfología. Si se toma como ejemplo el caso de Occidente, hay que admitir que se reveló a sí mismo por la invención de la polifonía; el órgano —la técnica del contrapunto a dos voces— es el fenómeno primordial que desencadenó un proceso irreversible de evolución específica en la tradición europea. La historia musical del Medioevo se puede describir por la adopción progresiva de un cierto número de principios comunes: no hace falta recordar lo que fueron el *Ars antiqua*, el *Ars nova*, el nacimiento del estilo imitativo, el enriquecimiento de las leyes de la polifonía; esta historia se caracteriza, ante todo, por fenómenos vinculados con la morfología, la sintaxis y la retórica. ¿Qué observamos además? De la modalidad se pasa insensiblemente a la tonalidad, mientras la evolución rítmica prosigue en un plano paralelo; la preponderancia del control vertical es lo que lleva a las leyes tonales propiamente dichas, cuya codificación se encuentra tanto en el *Traité* de Rameau como en el *Clave bien templado*. La tonalidad engendra sus propias formas, cuadros fijos cuya jerarquía obedece, en cierto modo, a un orden copernicano. Se comprueba luego la degradación progresiva de las funciones tonales, hasta su total supresión, lo que nos lleva al período actual. Paralelamente, se transforma el sistema rítmico; se abandonan poco a poco los metros griegos que habían servido de base hasta entonces, y se los reemplaza por una métrica variable, adaptada en parte de tradiciones extraeuropeas. El proceso que hemos recordado nos muestra con evidencia que es absolutamente imposible describir la evolución del hecho musical sin tener en cuenta todos sus componentes estilísticos.

Ya no sé con exactitud qué etnólogo dijo, en sustancia: "Por el dibujo de un ánfora es posible reconstruir una civilización"; lo cual implica que una civilización se caracteriza del modo más formal por las cualidades estéticas de los objetos que produce, la forma de un arabesco, un color empleado más bien que otro, etcétera; equivale a reconocer hasta qué punto es importante la "morfología" en la historia general de las civilizaciones. Ni siquiera el estudio del lenguaje escapa a esta ley. ¿Cómo datar un texto griego, por ejemplo? Mediante el estudio de sus características gramaticales, hablando en general; accesoriamente por las referencias que contiene. Igualmente, es el estudio gramatical lo que nos posibilita fechar, aunque sea aproximadamente, una obra musical. ¡Qué raros son los musicólogos que mantiene una relación viva con la producción contemporánea sin renegar de los principios de la musicología y sin esquivar sus consecuencias! Es gracioso observar a la mayoría de ellos: aplican en sus estudios históricos un método científico de trabajo, tal como lo hemos definido, pero lo abandonan bruscamente cuando se trata del período actual, porque no lo comprenden, no pueden comprenderlo; ni siquiera tratan de seguir honestamente los principios en que se fundamentan sus trabajos. La actitud de estos censores que pretenden, desde muy alto, decidir a diestro y siniestro

en la música de nuestro tiempo, sin fijarse primero en la evolución del lenguaje, merece a lo sumo un encogimiento de hombros.

El primer fetiche que debemos destruir es que todo reside en el "mensaje creador". Demasiadas veces hemos leído u oído esta fórmula: el valor, la excelencia de una música depende, excluyendo toda otra consideración, de "lo que el compositor tiene que decir", cualquiera sea el medio en que lo exprese. ¿Qué significa: "lo que el compositor tiene que decir"? Y ¿cómo se lo podría concebir abstractamente, sin la morfología adecuada mediante la cual se ejecuta la transmisión? Este postulado encierra el sofisma más mediocre, sólo se presenta en la argumentación para paliar el desconocimiento profundo, si no la ignorancia total, de los datos de una época de la historia, y de los medios de expresión en general. Esta óptica limitada va sobreviviendo bajo el signo de una irrisoria degradación del romanticismo; manifiesta la incapacidad de concebir las relaciones reales que se establecen entre vocabulario y expresión. Debo confesar que cuando la sensibilidad se resfría a la menor corriente de aire intelectual, a mí, por lo menos, me parece bastante enclenque.

Segunda futilidad de la razón: búsqueda de la originalidad a toda costa, y por ende evolución artificial forzada.

Se afirma, en general, que la evolución sigue una pendiente cada vez más rápida, que todo el mundo se sofoca persiguiendo la novedad, mientras que antes la gente se contentaba durante más tiempo con un lenguaje que había llegado a un cierto estadio de su desarrollo, y la originalidad, dentro de ciertas convenciones, venía por añadidura; y en el calor de la demostración, no se teme recurrir a este expediente execrado en todos los otros casos: los argumentos "científicos". "En un siglo, fíjense, se ha pasado del caballo al avión a reacción, mientras que desde la Antigüedad hasta el siglo XIX la gente se contentaba con el caballo. En el caso de la música, situación dramáticamente parecida, no logramos seguirle el paso: en un siglo tenemos que saltar de Beethoven a Webern". Aparte de "que a la distancia requerida, varias líneas de montañas separadas forman un solo horizonte", esta visión de los acontecimientos refleja una nostalgia de los paraísos perdidos que me parece sobre todo del resorte del psicoanálisis. Sólo corresponde de muy lejos a la realidad.

A mi entender, pueden distinguirse períodos de evolución y de mutación; dicho de otro modo, períodos de conquista y de establecimiento: la Historia no es una máquina bien aceitada que, según querrían hacernos creer, avanza sin sacudidas sobre los rieles de las obras maestras. ¡Qué período de ásperas luchas fue aquel que vio a los defensores del *Ars nova* atacados por los del *Ars antiqua*! No menos excesivas fueron las pasiones que se desencadenaron cuando, en tiempos de Monteverdi, se abandonó el estilo propiamente polifónico del madrigal y se prefirió el aria acompañada; más cerca de nosotros, los escritos de Rameau y de d'Alembert nos recuerdan que la teoría de la tonalidad no ha dejado de suscitar violentos choques, como los iban a provocar más tarde, y aun hoy, los principios nuevos

de la organización serial. En todo momento de la historia en que el vocabulario sufrió una mutación, se observan —casi geológicamente— polémicas virulentas. Sin querer citar referencias precisas, recordemos algunos casos célebres: la decretal de Juan XXII, dirigida contra el *Ars nova* (1342), en que se condenaba el tratamiento polifónico del canto gregoriano, el hoquetus, el Cantus lascivus; los panfletos del canónigo Artusi contra Monteverdi; los duelos entre Rousseau y Rameau, Pfitzner y Schoenberg. Los mismos anatemas: los nostálgicos de los paraísos perdidos se irritan ante un porvenir que reviste, a sus ojos, el aspecto de una espantosa pesadilla.

Tenemos que habituarnos a ello, la historia musical atraviesa períodos de mutación: en ellos se cuestiona la existencia de principios que se impusieron a la adopción general no sin discusión, pero que se degradaron progresivamente por un empleo reiterado; la evolución del lenguaje obedece a la ley general de la degradación de la energía; hay entropía de los sistemas sucesivos establecidos en el curso de los siglos. Esta evolución, sin embargo, se efectuó durante largo tiempo bajo el signo del progreso absoluto. Se consideraba entonces que el estilo de la época precedente era, con seguridad, inferior al de la época presente. La historia de la arquitectura religiosa, entre otras, testimonia este sentimiento de "progreso". Es notorio que los frescos románicos fueron recubiertos de estuco, que se demolieron o mutilaron muchas iglesias románicas en el momento del florecimiento gótico; al Renacimiento le parecieron bárbaros los monumentos góticos, situación que se renovó de un estilo a otro hasta el siglo XIX. Más generalmente, cada época juzgaba que sucedía a precursores aún torpes y que sus propios medios de expresión eran incomparablemente más perfectos y más "bellos"; pensaba, con ingenuidad y buena fe —no cargadas por la desventaja de la herencia" y por consiguiente muy productivas —que el futuro tendería, en la misma dirección, hacia una "belleza" aun más absoluta.

No de otro modo sucedía en música: una época determinada hablaba de sus predecesores con una cierta condescendencia, los consideraba como "primitivos" respecto de un arte más evolucionado, que era el suyo. Las comparaciones que se hacían en el siglo XVIII entre la ópera de Rameau y la de Lully constituyen un ejemplo, entre mil, de este estado de espíritu. Nadie habría pensado en objetar la idea de que la música se enriquece sin cesar, que hay un progreso indefinido hacia una especie de futuro Eldorado. En nuestros días sería incómodo adoptar un punto de vista tan exclusivo; hemos aprendido a considerar nuestros medios de expresión respecto de los del pasado en el contexto de una evolución, y no ya siguiendo la asíntota de un progreso: casi no se podría ya acusarnos de orgullo excesivo respecto de nuestros predecesores. Además, no cambiaron solamente las relaciones con el pasado de nuestra propia cultura, sino igualmente nuestra relación con las culturas extraeuropeas, consideradas como parte de la colectividad universal. En este universo que el pensamiento contemporáneo hizo relativo, la noción de progreso en sentido único ya no tendría sentido.

Una melodía gregoriana es por cierto más elaborada que una melodía tonal; tiene puntos de referencia de una sutileza distinta. No hubo progreso de la monodia a la polifonía; un desplazamiento de interés se tradujo en un enriquecimiento parcial a expensas de otro dominio: la ganancia compensa la pérdida. Vista desde este ángulo, esta "recuperación" se asimila a la transformación del dinamismo, de la energía creadora. Igualmente, si se abandonó la modalidad por la tonalidad es porque esta última estaba llamada a prestar servicios más urgentes: proponía la extensión de normas generalizables; este hecho dio por resultado el abandono del rico conjunto de caracteres particularizantes de la modalidad. Desde un cierto punto de vista, ésta implicaba consecuencias más diferenciadas, pero la racionalidad tonal (y en particular la codificación de las relaciones verticales) ha hecho posible una generalización de las relaciones sonoras, una estandarización, si se me permite decirlo, sin la cual la música habría sido incapaz de ulteriores desarrollos, si es que no caía en perpetuas repeticiones, o no incurría en un manierismo saturado de complicaciones estériles. En nuestros días, por el principio serial, jerarquía no preexistente a los fenómenos que ordena, se adquiere la capacidad de crear estructuras sonoras en constante evolución, renunciando a la vez a esta facultad de generalización inmediata, característica de las funciones tonales. Notemos, entre paréntesis, que en el dominio científico el pensamiento ha evolucionado de una manera idéntica: los escritos de los sabios contemporáneos dan testimonio de concepciones radicalmente distintas de las de sus antecesores en lo que respecta a las "leyes de la naturaleza", por ejemplo, y aun sobre temas tan "abstractos" como las matemáticas puras. Tenemos entonces que asumir nuestras responsabilidades con pleno conocimiento de causa: somos los eslabones de una evolución que se prolongará a través de nosotros.

Ya no vivimos, además, en el circuito cerrado de Occidente. La palabra Museo imaginario, lanzada por Malraux, ha tenido una fortuna extraordinaria porque correspondía profundamente, a mi parecer, a la mentalidad de nuestra época, en la que el conocimiento de las artes plásticas, sobre todo, se ha extendido en el espacio y en el tiempo de una manera particularmente sorprendente. Ya no se puede pretender que la civilización occidental tenga el privilegio de la inteligencia creadora: esta supremacía otrora afirmada se mantiene a veces en estado de ilusión, con consecuencias sociológicas temibles. Debido a que durante largo tiempo resultó mucho más difícil exportar música que pinturas y esculturas, se prestó menor atención a este dominio restringido de las civilizaciones extraeuropeas. Múltiples grabaciones, y la llegada a Europa de compañías japonesas, chinas, balinesas, entre otras, nos pusieron en presencia de civilizaciones imprudentemente calificadas de primitivas; su extremado refinamiento testimonia concepciones muy alejadas de las nuestras, pero no menos lógicas y coherentes, igualmente capaces de "expresión" y de "belleza". No olvidemos, en suma, que nuestro lenguaje, perfectamente justificado a nuestros ojos, no tiene para otras civilizaciones la misma evidencia.

Todos estos términos de comparación nos incitan a ser moderados cuando se trata de evaluar la eternidad y la supremacía de ciertas leyes musicales. Sólo tienen un valor relativo, en el espacio y en el tiempo; se reducen, en síntesis, al mejor método —en un lugar dado y en un período bien determinado de la historia— para organizar un lenguaje cuya coherencia asegure su eficacia, que sea en verdad un instrumento susceptible, por su ductilidad, de dar cuenta al máximo del potencial intelectual y emotivo de una época. La obsesión de originalidad a toda costa es un fetiche suplementario mediante el cual espíritus superficialmente informados sobre la realidad de la evolución musical tratan de conjurar la transformación necesaria e inevitable de las técnicas redaccionales.

Tercera futilidad de la razón: ruptura del contacto con el público por un individualismo exacerbado.

¡Qué tonterías se han proferido sobre las famosas torres de marfil! ¡Es una de las homilías favoritas de nuestros tribunos vaticinadores, cuando profetizan en las encrucijadas! No hay encuesta ni cuestionario, por breves que sean, donde no se encuentre esta insidiosa pregunta sobre el divorcio, el famoso divorcio, entre individuo y colectividad. Estos perfectos herederos de la Revolución del 89 nos citan, con machacona insistencia, las cortes reales del siglo XVIII como ejemplo tipo de la comunicación sin problemas entre el compositor y su público. Nos remachan los oídos proclamando a los cuatro vientos que el estilo de entonces era accesible al aficionado más humilde, que todo el mundo, incluidos los reyes, tenía a su alcance el mismo lenguaje. Era el tiempo heroico y bendito en que Federico daba a Bach el famoso tema real. A decir verdad, se olvida mencionar que fue Bach, y no Federico, el que compuso la *Ofrenda musical*; en cuanto al tema mismo, nunca se estableció claramente la crónica de sus transformaciones...

La realidad no se deja resolver en esquemas tan sumarios. Es difícil clasificar las relaciones entre el individuo y la colectividad bajo el signo de este fetichismo: el contacto inmediato y directo; una visión menos simplista de las cosas nos enseña que el individuo y la colectividad están más o menos en la misma onda. La colectividad se expresa por el individuo más capaz de asumir sus responsabilidades ante la historia; ocurre que no se reconozca de inmediato en aquel que la ha traducido de esta manera, casi como un modelo sorprendido por el retrato que el pintor le ha hecho: no encuentra la familiaridad de su rostro, o al menos del que cree que tiene. (Esos desacuerdos no comenzaron con los pintores contemporáneos, ya Rembrandt...) Prosigamos con esta comparación: la colectividad rechaza al individuo que la retrató así, se rehúsa a aceptar su óptica; las relaciones se caracterizan, de una y otra parte, por la violencia, el rechazo y el combate. Pensamos que este desacuerdo agudo es una simple cuestión de desfasaje; la generación siguiente corregirá, con bastante rapidez, en su exactitud, las relaciones defectuosamente establecidas entre individuo y colectividad en un período determinado, ya no comprenderá que no se hayan podido percibir en el momento mismo los vínculos que ligaban en profundi-

dad, durante un período determinado de su historia, a esta colectividad y al individuo que la ha transfigurado. No concebimos, y no podemos concebir, el final del siglo XIX sin ciertos nombres como Debussy, Cézanne, Van Gogh, Mallarmé, Rimbaud, etcétera. Consideramos que son la expresión misma de ese período, con lo cual asistimos a una feliz inversión de la situación. El individuo prácticamente excluido del amplio circuito de las admiraciones corrientes, y a menudo de la vida social atinente, es el que nos da la medida, el que constituye el patrón de una época: la colectividad se rehúsa a asimilarlo en vida —o, caso excepcional, lo rehabilita cuando llegó a edad suficiente para ello—, pero finalmente, quiéralo o no, será por él que se identificará. Vuelvo a mi comparación precedente: tal como el arqueólogo que se basa en el dibujo de un ánfora, henos aquí reunidos un puñado de nombres para descubrir el rostro perdurable de una época. Proust hace notar que cuando miramos los retratos de una generación precedente, subsiste, ante todo, una cierta manera de vestirse, de peinarse, de llevar el bigote, de modo que nos sería muy difícil diferenciar al aristócrata del artesano, al burgués del artista, pues nos aparecen nivelados por caracteres comunes. Otro tanto ocurre con las individualidades juzgadas, en un principio, como muy alejadas de las preocupaciones colectivas; por excéntrica que haya parecido su posición, por violentos que hayan sido los conflictos, por flagrante que se haya mostrado la distorsión, desde lejos sólo se logra ya entrever, como dice Proust, una cierta manera de vestirse, de peinarse, de llevar el bigote... ¿Qué queda, entonces, del fetichismo del individualismo exacerbado? Por "exasperado" que sea un individuo, siempre asume su tiempo; que yo sepa, la mediocridad no tiene, lamentablemente, nada de "exasperado"; su exasperación sólo se revela en el encarnizamiento con que defiende ruinas; tampoco ha caracterizado ni revelado nunca absolutamente nada.

Cuarta futilidad de la razón: rechazo de la historia y de la perspectiva histórica.

Ya he destacado suficientemente la importancia que tiene la evolución del lenguaje, de modo que no es necesario volver sobre ella. Debo agregar, ahora, que las nuevas investigaciones se insertan perfectamente en una perspectiva histórica, pero una perspectiva histórica viva, en devenir, no fijada en estereotipos académicos. Pues la cuestión primordial sigue siendo: ¡dónde se encuentra la verdadera tradición! Theodor W. Adorno ha dicho muy bien que hay más tradición en las *Bagatelles* opus 9 de Webern que en la *Symphonie classique* de Prokofiev, por ejemplo. Significaba con ello que entregarse a la reproducción de un modelo ya caduco no tiene ninguna significación en comparación con la actitud que consiste en sacar las consecuencias implicadas por el estado del lenguaje en el punto en que se lo ha encontrado. Además, viene al caso citar la siguiente anécdota: se preguntaba a un pintor: "¿Cuál es, en la historia de su arte, el creador que más ha influido sobre Ud.?" Respondió, no sin humor: "No me influye la historia, sino que yo influyo sobre la historia". Una ocurrencia, sin duda,

pero que refleja una visión pertinente de la perspectiva histórica. Existe, en efecto, una relación dialéctica entre la historia y el individuo: la historia provoca al individuo, esto es innegable, pero el individuo remodela a la historia que, después de él, ya no tendrá el mismo rostro que antes de su aparición; un "genio" es a la vez preparado e inesperado. Es preparado, porque no podría ser independiente de su época; como dijo Malraux: mirando pintura se llega a ser pintor; oyendo música, igualmente, se llega a ser músico, no se puede llegar a ser músico en abstracto. Basta considerar la divergencia de evolución de las diversas civilizaciones para rendirse a esta evidencia: un niño chino que asiste, desde su tierna infancia, a las representaciones del teatro tradicional, aprehende el fenómeno sonoro de modo totalmente distinto que un joven europeo cuyas facultades de captación auditiva despertaron con Bach, Mozart y Beethoven. Este condicionamiento funcionará irremediablemente, por más esfuerzos que hagamos para apartarlo. Pese a la amplitud de miras que hayamos logrado respecto de otras tradiciones, pese al conocimiento profundizado que hayamos podido adquirir, nunca impediremos que la música occidental esté íntimamente ligada a nuestro ser, a nuestra experiencia, pues su sistema de convenciones establecidas ha suscitado nuestra adhesión tanto como provocado nuestras reacciones. De alguna manera, las relaciones de un creador y de la tradición podrían simbolizarse por la propulsión en y por un medio dado. Permítaseme retomar la formulación de Pierre Suvtchinsky: "Quizás sea vano buscar para la historia de las artes otro método que el que se debería emplear en la historia política o social. Aquélla, aun más que ésta, debería comprenderse a la vez como un proceso ininterrumpido y como una sucesión de hechos, de acontecimientos discontinuos y distintos... Si se admite plenamente el rol que desempeña en el desarrollo del genio creador la evolución social y técnica, si se concibe el fenómeno de la cultura como un proceso dialéctico, aparentemente continuo, y si se reconoce toda la importancia del "medio" y de la "época" que determinan la formación creadora de cada generación estimulando a la vez el tipo y el espíritu de la generación siguiente, no se debe por ello dejar de comprender que pese a todas las "preparaciones", la aparición de un gran creador es siempre un hecho inesperado e imprevisto".

No faltan pruebas en apoyo de esta tesis: Debussy el inesperado, por ejemplo, aunque condicionado por Wagner. El vocabulario de Debussy, en efecto, sólo pudo tomar cuerpo luego de la evolución cromática wagneriana; su estética es inconcebible sin las reacciones extremas que provocó en él la estética de su predecesor. Debussy es el verdadero heredero de Wagner, y no los que remoldearon Tetralogías. La relación de Webern con Mahler no es menos significativa en su filiación tan sorprendente como profunda.

Es eso lo que despista a los fetichistas: lo inesperado, para lo cual carecen de antenas. La evolución histórica, tal como ellos la encaran, está muy alejada de la que nos propone la realidad. Pobres de imaginación, se

muestran incapaces de concebir la historia sino como un huevo en el que sueñan encerrarse; pero la historia no se detendrá a tomar en cuenta sus gustos de museo Grévin. La imaginación, esa "reina de las facultades", se reirá siempre de los fetichismos, sólo ella sabrá interpretar la tradición, y provocará, a partir de allí, ese "choque creador" de que habla P. Suvtchinsky. Lejos de ser un desecho de la historia, lo imprevisible, y lo imprevisto, constituyen una de sus más brillantes manifestaciones.

Quinta futilidad de la razón: falta de respeto hacia un orden natural de las cosas.

Se trata en este caso de un argumento de autoridad: ¡llegamos casi a la teología! Si este orden natural con que nos amenazan sin cesar existiera realmente, lo encontraríamos en todas las civilizaciones; ¡pero no es éste el caso, hasta donde podemos comprobarlo! Cada civilización ha desarrollado sus propias teorías musicales basándolas sobre características del cuerpo sonoro natural, sin duda, pero introduciendo a la vez en él numerosas acomodaciones y correcciones necesarias, pues el ser sonoro natural es demasiado complejo como para que se deje reducir a las proporciones utilizadas en la práctica musical. Podríamos escribir incluso una historia de la música a partir de estas correcciones de la teoría aportadas a las observaciones físico-acústicas. Sin querer buscar comparaciones en Asia, limitémonos a observar la serie de obras teóricas que jalonan la música de Occidente: comprobaremos sin esfuerzo que la teoría musical varía en relación directa con la ciencia acústica, y las hipótesis, en este dominio, han evolucionado ampliamente entre los siglos XVIII y XX. Los sabios están dispuestos a aceptar esta situación en lo concerniente a las leyes científicas, y me apoyo en la autoridad de uno de ellos, León Brillouin, para afirmarlo. Este describe, en efecto, de la siguiente manera las investigaciones del sabio: "¿Cuándo pretendemos que conocemos un fenómeno físico? Tenemos esta placentera impresión cuando hemos podido imaginar un modelo que, utilizando leyes ya probadas, nos proporciona una "explicación" de los resultados observados en nuestra nueva serie de experiencias. Comprender es referir a algo "ya visto". Y agrega: "Las leyes imaginadas por el sabio dan resultados correctos dentro de ciertos límites. Si intentamos llevar la extrapolación demasiado lejos, descubrimos divergencias: hay que revisar y corregir la ley, y esta revisión va a menudo acompañada por un cambio total del modelo". Insiste más adelante: "Es un abuso de confianza hablar de leyes de la Naturaleza como si estas leyes existieran en ausencia del hombre. La Naturaleza es demasiado compleja para que nuestro espíritu pueda abrazarla. Aislamos fragmentos, los observamos e imaginamos modelos representativos (cuyo empleo sea bastante simple)". León Brillouin pone por último el acento sobre el "rol esencial de la imaginación humana en la invención (evito a propósito la palabra: descubrimiento) y la formulación de las leyes científicas".

Tales comprobaciones se verifican al pie de la letra si las trasladamos al dominio de la acústica, en el que la historia ilustra esta tesis con abun-

dantes ejemplos. Basta leer a d'Alembert para comprobar que el sistema tonal es una adaptación de las leyes acústicas formuladas en esa época, adaptación que implica, como todos sabemos, un número impresionante de aproximaciones. Ni el acorde perfecto menor ni el temperamento igual son naturales: a lo sumo se nos han vuelto familiares. (¿Cómo reducir la voz, en particular, a la resonancia natural?) Sobre este tema Rameau y d'Alembert, en serios aprietos, dan explicaciones sobre la reducción de los intervalos que remontan en gran medida a la escolástica...) La teoría de la tonalidad es tanto natural como artificial: muestra el estado de la imaginación científica en el siglo XVIII.

Ahora que además de los cuerpos sonoros naturales tenemos a nuestra disposición el vasto dominio de los medios electro-acústicos, uno se pregunta en virtud de qué seguirían siendo un artículo de fe las leyes de resonancia natural; los acústicos actuales no vacilan en repensar radicalmente los problemas con que los enfrentan sus experiencias, y sus soluciones nos indican las nuestras: es la única actitud justificada que se puede adoptar. ¿Qué autoridad se siente tan suprema como para decidir acerca de la excelencia definitiva de una teoría sobre otra? ¿Qué inquisidor se sentirá tan seguro de sí como para reconocer y exorcizar un "diabolus in musica", tan tenaz como proteico? ¿Qué podrían responder los seudoteólogos cuando los sabios más calificados afirman por su parte que "es un abuso de confianza hablar de leyes de la Naturaleza"? Que lo confiesen entonces francamente: ¡se aferran a lo "ya visto" para tener la "placentera impresión" de "comprender"! De ahí a promulgar dogmas hay un paso, y la tentación de darlo es demasiado fuerte... Réplica por réplica, parafrasearemos a Valéry y diremos: "Nosotros, los sistemas musicales, sabemos ahora que somos mortales". ¡A arrogancia, arrogancia y media!

A decir verdad, un sistema es sólo la mejor hipótesis de trabajo para resolver los problemas que nos interesan y nos conciernen en ese momento; hipótesis de trabajo que se reemplazará por otra nueva cuando la anterior haya mostrado su insuficiencia en ciertos dominios. Podemos estar seguros de un hecho: nunca faltará imaginación cuando se trate de crear los "modelos" de que habla L. Brillouin. La extrapolación de las leyes de un sistema o la revisión que instaura un nuevo sistema determinarán los períodos de evolución o de mutación de que hemos hablado anteriormente.

¡Qué extraña paradoja, en fin de cuentas, reprochar como orgullo desplazado lo que es, por el contrario, conciencia de los límites creadores! Una ceguera congénita impulsa a nuestros teólogos del orden natural a desconocer las leyes más elementales del pensamiento, a lanzar excomuniones mayores —cuyo poder sólo los engaña a ellos—. Me ha ocurrido oír de sus bocas ásperamente augustas o leer de sus plumas de dómines frases más coléricas que inteligentes, del tipo: "la técnica serial no entrará jamás en... la práctica musical (casi habríamos esperado que dijeran: en el reino de los cielos, de uso exclusivo para los elegidos, entre los cuales se consideran, sin que los roce la menor duda)... Por otra parte, ya está fuera de mo-

da; ¡después de cuarenta años, imagínense! (La tonalidad tiene bastante más de dos siglos, pero no importa una contradicción más o menos)... ¡Pronto asistiremos a un retorno de la tonalidad! (¡Qué liberación será haber tenido razón, y ver al fin a los buenos aceptados y a los malos castigados! ¡El orden reinará en Varsovia!... No habrá nunca, por cierto, un retorno a la tonalidad; es verosímil que se avance hacia un sistema serial ampliado, pero no tengo dotes de profeta para dar indicaciones más precisas; por otra parte, si supiéramos adónde va la historia, ¡qué espantoso aburrimiento!... ¡Que los fariseos conecten entonces su teléfono con Dios, que se metan el Cosmos en el bolsillo! ¡Todas sus precauciones —a menos que recurran a la coerción social y política— no conseguirán que el orden natural quede atrapado en sus redes! ¡Deplorables reciarios! Como sospecha Wozzeck: "mit der Natur ist's was ander's"; Hamlet le responde: "Hay más cosas en el cielo y en la tierra, Horacio, que las que sueña tu filosofía".

¿Qué agregar a esto, que no sea superfluo? Salvo, quizás, confesar que toda argumentación es estéril frente a los fetichismos de la tradición, de la naturaleza, del corazón, de la moderación, del contacto, de la perspectiva, del orden, de la moderación, de la historia, de la sensibilidad, de la originalidad en la moderación, del "siempre a la izquierda, pero no más lejos", de la moderación en la originalidad, de la mesura, de la claridad, de la moderación, de la moderación de las leyes eternas, de los derechos imprescriptibles, de los límites infranqueables, de la moderación, de la moderación, de la moderación... (¿estoy obsesionado? ¡Stop!). Dejemos que se complazcan en sus palinodias los derviches rotantes, que giran como trompos enloquecidos en el círculo estrecho de sus mezquinas obsesiones, y franqueemos el umbral cuya inscripción encabeza el *Poème pulverisé* de René Char: "¿Cómo vivir sin lo desconocido ante nosotros?"

2. EL GUSTO Y LA FUNCION*

"De todos los dones naturales, el gusto es el que se siente mejor y el que se explica menos: no sería lo que es si se lo pudiera definir, pues juzga acerca de objetos que el juicio ya no puede aferrar, y sirve, si se me permite decirlo, de gafas a la razón". Esto sería casi una charada si se suprimiera la palabra misma: gusto; ¡y sería difícil adivinarla! ¡Esta elusiva genialidad la escribió para la Encyclopédie Jean-Jacques Rousseau que, no lo olvidemos, tenía —según se decía entonces— un buen barniz de música! Sin embargo,

* Conferencia en los cursos de Darmstadt en 1961. *Tel quel*, nº 14 y 15, 1963, págs. 32-38 y 82-94.

Rousseau no se queda en esta sola frase, sino que trata de descubrir más exactamente lo que define el gusto. "Cada hombre tiene un gusto particular, dice, por el cual da a las cosas que llama bellas y buenas un orden que no le pertenece más que a él". Así, habría que renunciar inmediatamente a la discusión, y entonces esta conferencia ya no tendría objeto. Por más que hagamos, por muchos razonamientos que despleguemos, no podremos impedir, a menos de intolerancias extremas, que cada uno se forje "un orden que sólo le pertenezca a él". Uno ama la montaña, otro el mar; uno gusta de la carne, otro del pescado. ¡Cuestión de gustos! ¿No es verdad que esta palabra, por la imprecisión de lo que designa, tiende mil trampas a la buena voluntad?

Y para comenzar, como digresión antes de abordar el debate, ¿para qué diablos me he metido con esta noción de gusto? Es muy francés, me dirán. Sólo los franceses son capaces de dejarse atrapar en las redes de tales espejismos; el gusto es un cazabobos. Hace largo tiempo que ya no se habla de él; ¡el romanticismo ha matado este concepto infinitamente intelectual, empequeñecedor, incompatible con el genio que se ríe de las reglas, del gusto, del buen gusto y del mal gusto! La apoteosis de este término se sitúa en el siglo XVIII y no es sorprendente que tengamos que recurrir a la Encyclopédie para rescatar una noción desusada y abolida. Por cierto, está lejos el tiempo en que se consideraba a Shakespeare un bárbaro con arte; en que ese mismo Jean-Jacques llegaba a hablar de los "restos de barbarie y de mal gusto que sólo subsisten, como los portales de nuestras iglesias góticas, para vergüenza de los que tuvieron la paciencia de hacerlos". Esto prueba por lo menos una cosa: que el gusto general de la época ha variado; la locura romántica de lo gótico, la profusión de amoblamientos "catedral" nos ha curado un poco de lo gótico; y podríamos encontrar en ciertos historiadores contemporáneos del arte casi los mismos anatemas de Jean-Jacques, pero en sentido contrario, en favor del arte románico. Es así como el arte griego fue abandonado para mayor gloria de los sumerios o de los tomayas; como Rafael vio palidecer su estrella mientras la de Piero della Francesca brillaba con un resplandor desconocido hasta entonces. ¡Es interminable la enumeración de estas metamorfosis del gusto! Ese gusto que, lo concedo, se empequeñece muy a menudo reduciéndose a buen gusto —pues el buen gusto, como todos sabemos, es el lindo ataúd forrado en satén que le prepara al gusto el academicismo triunfante—. No, no puedo resignarme a ver cómo este amable Procusto estira o corta todo lo que no conviene a su medida media y mediocre. Diría incluso que el buen gusto es la peor de las calamidades; lleva derechamente a la creación artística como un departamento de alta costura, una especie de manufactura de perfumes especializados. Conocemos demasiado los estragos que ha causado en Francia este hedonismo, como para no estar inmunizados —lo que no significa que despreciemos los perfumes o los vestidos: querer ser beocio es una vocación estúpida—. En música, como en poesía, la elegancia no es desdeñable; me gusta emplear esta palabra elegancia como los matemáticos y los físicos

cuando hablan tan magníficamente de la elegancia de un razonamiento, de una hipótesis, de una demostración... Esta elegancia, que yo sepa, no tiene nada de frívolo; es la suprema manifestación de la dificultad vencida, de la desenvoltura que hace olvidar esta dificultad misma. En ese sentido, es una prueba de buen gusto que estamos muy dispuestos a aceptar: la elegancia, entonces, no es sino una forma aguda de la precisión.

He aquí pues un cierto número de conceptos que lejos de precisar el gusto, nos estorban todavía más, y ese embarazo se acrecienta porque son de doble filo. ¿Estaré irremediablemente determinado por el gusto de una época? ¿O voy a contribuir yo mismo a forjar sus elementos? ¿Seré víctima del buen gusto de mi época, o de su mal gusto? ¿Debo rebelarme y hacer abstracción de sus criterios, que aparentemente no puedo llegar a dominar? Pero esta elegancia misma, ¿hay tanta seguridad de lo que representa? Retomemos a Rousseau: "Uno buscará la simplicidad en la melodía; otro atenderá a los rasgos rebuscados: y los dos llamarán elegancia al gusto que hayan preferido". Y esto parece ahondar aun más los misterios y provocar nuevos malentendidos. ¿Es posible que una investigación más profunda los resuelva? A primera vista, se pensaría que la cuestión resultará aun más confusa. Rousseau prevé esta objeción especiosa. La diversidad de opiniones, dice, "proviene sea de la diferente disposición de los órganos, de la que el gusto enseña a sacar partido, o del carácter particular de cada hombre, que lo hace más sensible a un placer o a un defecto que a otro, o de la diversidad de edad o de sexo, que orienta los deseos hacia objetos diferentes; en todos los casos, como cada uno sólo tiene su gusto para oponerlo al de otro, resulta evidente que no hay que discutir". Por lo tanto no discutiremos, siguiendo en esto el juicioso consejo de Jean-Jacques. En efecto, ¡cuántas disputas estériles de esta clase tenemos ocasión de oír: para mí, Stendhal; para mí, Balzac; para mí, Mozart; para mí, Beethoven! ¿Quiere decir que me inclino a la tolerancia? ¡De ninguna manera!, pues se olvida que los objetos de estas disputas se ubican por encima de todas las cuestiones referentes a su calidad: ya podemos eliminar entonces una gran cantidad de producciones cuya calidad, al no alcanzar un cierto nivel, las coloca fuera de la estimación.

Si con esto la situación se aclara, todavía está lejos de la transparencia. A este respecto, Rousseau es categórico: "Hay también un gusto general sobre el cual coinciden todas las gentes bien organizadas; y ése es el único al que se le puede dar en forma absoluta el nombre de gusto". ¿Nos acercaremos a una solución? Nuestro filósofo-músico parece abordarla diciendo que para "hombres suficientemente instruidos hay cosas sobre las cuales darán razón de su juicio con un parecer casi unánime: estas cosas son las que se encuentran sometidas a las reglas". ¿Esta es quizás la solución a la que nos acercábamos? Entenderse sobre las reglas a observar, sobre los cánones de la belleza: a partir de lo cual no surgirán ya dificultadas para definir el gusto... y para tenerlo. En todas las épocas se ha intentado codificar lo bello; Aristóteles engendró una numerosa posteridad. Se-

ría tan cómodo remitirse tranquilamente a principios eternos y no tener ya entonces la incertidumbre de decidir indefinidamente lo que es lo que no es bello, verdadero, natural... Sin embargo, hemos observado que los principios son caducos y que no pueden sustraerse, pese a su prestigio, a los ataques de la entropía. Por lo demás, "verdad de este lado de los Pirineos..." En el tiempo, en el espacio, todos los principios estéticos son variables, y lo menos que podría decirse en este caso es que hay tantos gustos como cánones de lo bello. Esto equivale a desplazar el problema y sustraerse a la cuestión ahogándola en un conjunto aun más grande, el de las civilizaciones y su evolución, con el cual aquélla está, por otra parte, estrechamente vinculada.

Si no llegamos a cercar el concepto de gusto, ¿podremos llegar, por lo menos, a describir al hombre de gusto, lo que exige una definición más difusa, criterios menos restringidos? Retomemos a Rousseau: "De estas cosas (que el artista y el conocedor) coinciden en encontrar buenas y malas, hay algunas respecto de las cuales no podrán fundamentar su juicio sobre ninguna razón sólida y común a todos; y este último juicio pertenece al hombre de gusto". He aquí, al menos, precisiones negativas que indican que el hombre de gusto es una especie de criatura dotada de un sexto sentido, lo que lo dispensa de proporcionar argumentos para justificar su admiración o su desdén. ¿Procederé así? Para criticar ciertos puntos de vista que me parecen erróneos, ¿deberé declararme tranquilamente hombre de gusto? Me parece que no dejaré de provocar numerosas recriminaciones. Como todos sabemos, el buen sentido y el gusto son las cosas mejor repartidas del mundo; nadie confesará que a su juicio tiene menos buen sentido que su vecino; le parecerá igualmente la última infamia proclamarse abiertamente inferior sobre la cuestión del gusto. ¡Hagan la experiencia! Pregunten a alguien, aun en las más atroces circunstancias, si cree tener mal gusto; la indignación, o el desprecio, o la conmiseración se pintarán en el rostro del interlocutor. Aunque uno se reconozca ciertos pequeños sectores de mal gusto, es como un pecadito en el que uno se complace, que se mima y se consiente, del que no se sacan consecuencias; un hobby, a lo sumo, pero para las cosas serias, grandes, bellas, ¡ah! ¡qué buen gusto que tenemos! Es por ende imposible confiar en esta definición: cada individuo en estado de juzgar se considera autorizado, fundado, al manifestar su gusto. Tiene el suyo, y las comunidades, las naciones, tienen el suyo. ¿Quién es el engendro que se creerá tan grandioso como para enunciar que su juicio es supremo, al punto de eclipsar a todos los otros? ¿Esa supremacía que, según hemos visto, sólo se basaría en una "razón sólida y común a todos"? Todo el mundo la rechazará inmediatamente.

Pero entonces, ¿cómo encontraremos a las gentes que tienen más gusto, menos gusto, más o menos gusto? Tratándose de una cualidad tan democrática, ¿habrá algún medio democrático para aproximarse a ella? Tomemos a Rousseau, precursor del 89 y de la República. "Si no se encuentra la unanimidad perfecta, es porque todos no están igualmente bien organi-

zados, porque no todos son personas de gusto, y porque los prejuicios del hábito o de la educación cambian a menudo, mediante convenciones arbitrarias, el orden de las bellezas naturales." ¡He aquí algo que huele espantosamente a su siglo XVIII, esas "bellezas naturales"! ¿Seguimos siempre tan convencidos de que existen? Creo que la palabra "natural", más aun que la palabra "gusto", ha sido despiadadamente tachada de nuestro vocabulario, y que sería muy difícil reincorporarla. En síntesis, ¿cómo no sentirse un poco arrinconado entre las "cosas sometidas a las reglas" y las "bellezas naturales"? Es cierto que entonces se tenía por seguro que la mejor regla era la que copiaba a la Naturaleza... desde entonces "¡hemos cambiado todo eso!". Pensamos con razón, me parece, que estas famosas reglas son un medio para adaptarnos lo mejor posible a los modelos que describen temporariamente, y hasta donde pueden, a la llamada Naturaleza. Muchas ilusiones que tenían validez en el siglo XVIII se fueron para siempre, para hablar en el estilo de las novelas sentimentales. Así, juzgamos que la belleza —natural o no— es cuestión de convenciones arbitrarias, de hábitos y de educación, y de ello da testimonio el mismo Jean-Jacques cuando habla de barbaries góticas.

Pero nos ha reservado sin embargo, a nosotros, los escépticos, un argumento final que denota o demasiada confianza en la democracia o un punto de vista muy desengañado acerca del género humano; saca del fondo de su galera un método que entusiasmaría a todos nuestros organizadores de encuestas y a todos los expertos en ciencias estadísticas: "En cuanto a este gusto se puede discutir, porque sólo hay uno que es el verdadero: pero no veo otros medios de terminar la disputa que el contar los votos, cuando ni siquiera se coincide con el de la Naturaleza". Es cierto que, por su parte, era un voto interesado, porque debía afirmar la superioridad de la música italiana sobre la música francesa, es decir, señalar la derrota de ese Rameau al que Rousseau no podría soportar. Sea como fuere, sabemos lo que nos espera a nosotros, los impíos que recusamos a la Naturaleza: se decidirá por votación acerca del gusto. Esto no es tan extraño, y se reproduce para cada concierto, con los aplausos. ¿Qué es un aplauso sino el voto de una comunidad que ratifica su propio gusto? Todo aficionado a Tchaikovsky va a la sala de conciertos donde se ejecuta su autor preferido para celebrar el culto de sí mismo. Reconoce su gusto en el gusto del autor, se felicita de ello y, al mismo tiempo que aplaude, se aplaude. ¿Hacemos nosotros otra cosa? Estimando formar parte de una élite, nos une una complicidad para aplaudir las mismas obras; y aunque haya en ello un poco más de ironía, nos aplaudimos igualmente a nosotros mismos. ¡Choquen contra el gusto, y van a ver cómo los silban! Nadie se preocupará de reconocer su gusto en el vuestro, y tratará de señalarlo, de hacéroslo saber: ¡ya que vuestro gusto ocupa los actos, el suyo se encargará de los entreactos! Será inútil tener mil razones preparadas para convencer al contradictor, no querrá oír nada, pues el gusto "escapa a la razón común a todos..."

Esta forma de democracia, reciba o no nuestra aprobación, es un

hecho; no se la puede negar. Rousseau nos hace sentir con bastante dureza su tiranía: "Por lo demás, el genio crea, pero el gusto elige". Ya están prevenidos. El genio no los salvará de las leyes comunes y de esta ratificación dispendiosa. ¡Cómo! ¿Un genio no será dueño de su gusto, como del universo? ¿A quien confiarse entonces, ya que la escala de nuestros valores —y de nuestro gusto, precisamente— la fija la sucesión de genios? Hay que suponer un *famulus genii*, a imagen del *genius loci*, para asegurar la salvaguardia del gusto entre manos demasiado poderosas que podrían quebrarlo. "Un genio demasiado abundante tiene necesidad de un censor severo que le impida abusar de sus riquezas. Sin gusto se pueden hacer grandes cosas: (¡Cómo lo aguijonea aquí ese bárbaro de Shakespeare!) pero es el gusto lo que las hace interesantes". ¿De qué manera? No lo sabemos exactamente. Por segunda vez rozamos una respuesta, que no llega. Cómo las grandes cosas inventadas por el genio pueden volverse interesantes por obra del gusto, es sin embargo algo de primordial importancia. En verdad, ¿puede disociarse realmente el genio del gusto? ¿No es el gusto parte integrante del genio? Por el momento atengámonos a esta acción mágica del gusto, sin profundizarla más. Pero pensemos, antes de terminar con Rousseau, que esta dificultad, que decididamente se emparienta en forma estrecha con la flogística, con ese fluido que arde al hacer arder, une en una comunidad ligada por un fenómeno de iniciación, en suma, al compositor, el intérprete y el público. "Es el gusto lo que hace captar al compositor las ideas del poeta; es el gusto lo que hace captar al ejecutante las ideas del compositor; es el gusto lo que proporciona a uno y otro todo lo que puede ornar y realzar su materia; y es el gusto lo que le da al oyente el sentimiento de todas estas coincidencias." ¿Coincidencias? ¿No valdría más decir convenciones, francamente? ¿Qué es esa cualidad que se parece ahora a un misterio, en cuya celebración se invita al público, al intérprete y al compositor a comulgar según un rito común? Hay que creer que se trata de un filtro muy poderoso, de un código muy fuerte para someter y subyugar así a los miembros de una comunidad a la que domina. ¿Será verdaderamente una cualidad tan fundamental, ya que corrige —pero no riendo, a lo sumo... sonriendo— al genio mismo, y constituye la contraseña del compositor ante su público? No exageramos nada. Aún no hemos terminado de leer este artículo de la Encyclopédie y de agotar las sorpresas. No olvidemos que Rousseau es un hombre íntimamente persuadido de que el orden de las bellezas naturales es superior a todo, y de que el corazón se expande con tanta más comodidad cuanto más está penetrado por este sentimiento ante la Naturaleza, y dice: "Sin embargo, el gusto no es la sensibilidad: se puede tener mucho gusto con un alma fría; y un hombre puede sentirse transportado por cosas realmente apasionadas, y poco emocionado por las graciosas. Parece que el gusto se adhiere de mejor grado a las pequeñas expresiones, y la sensibilidad a las grandes". Y surge aquí de golpe, de un modo muy extraño, un empequeñecimiento de los méritos del gusto: de censor del genio, se ha rebajado a las pequeñas expresiones... ¡en este laberinto hay caídas verticales!

Destaquemos, en resumidas cuentas, dos puntos sobre los cuales quizás podamos apoyarnos de un modo bastante firme: 1. las reglas a las que se somete toda obra elaborada, los principios que respeta, las convenciones en las cuales se inscribe; 2. el rendimiento que la invención sea susceptible de dar; a partir de allí, podemos tratar de definir lo que entendemos por gusto, y que tendería a corroborar la primera definición de Rousseau, cuando dice que el gusto "sirve de gafas a la razón".

Cuando nos ponemos a componer, nos entregamos a un acto que supone una gran cantidad de convenciones establecidas, convenciones mentales, estéticas o puramente prácticas. La civilización en la que participamos, su grado de evolución, contribuyen a darnos sistemas de referencias, fuera de los cuales no podríamos existir; la vida colectiva nos determina entonces de una manera irrecusable. Nuestro rol personal se sitúa en la estimación de estas convenciones, en su aceptación total o parcial, en su rechazo absoluto o matizado —eso depende de las épocas históricas, y no me propongo estudiar ahora estas fluctuaciones que ocurren en la actitud del compositor—. Puede haber compatibilidad o antinomia entre la época y el individuo, pero las nuevas convenciones establecidas se extenderán a un grupo que verosímilmente se irá ampliando; también en este caso se producirán degradaciones, y no es seguro que a los autores que han contribuido más a cambiar el gusto no se los conserve más bien por esa contribución que por su estética misma. Guardémonos entonces de generalizar con excesiva rapidez, y de adjudicar el gusto directamente a las obras, cuando puede ser resultado del *pasaje* de esas obras.

No deja de ser cierto que el gusto se inscribe en la convención, que lo ratifican o no los siglos futuros, que se lo olvida, puede resurgir, en la medida en que las convenciones que produjeron las obras pierdan o recuperen su poder de actualidad. Las obras están irremediablemente ligadas, por el gusto, a la época que las vio nacer; desde este punto de vista, toda la producción de una época está vinculada por convenciones generales y, por consiguiente, depende del mismo gusto. Se plantea en este estadio el problema de la calidad, pues la historia no retiene las obras sólo porque manifiesten una cierta forma de gusto; aunque hayamos podido comprobarlo en el caso de civilizaciones extintas, en que esas obras se vuelven documentos. Notemos al pasar que resulta extremadamente difícil, a medida que nos alejamos de un período determinado, y a menos que seamos especialistas —la palabra expresa claramente el hecho al que se refiere—, juzgar una obra, estimar hasta su calidad. Puesto que ignoramos, o que conocemos en forma muy incompleta, las convenciones que las suscitaron, sólo distinguimos con dificultad, o no distinguimos en absoluto, las obras de segunda mano de las obras maestras; sobre todo si sólo quedan fragmentos de civilización, ¿cómo saber si precisamente éstos eran las manifestaciones más destacadas y justificadas del gusto de esa civilización? Tanto más cuando intervienen las deformaciones debidas a la ética, lo cual falsea a veces absolutamente toda apreciación. Juzgamos un período con nuestros

criterios y nuestras convenciones; es seguro que dentro de cincuenta años la escultura y la arquitectura mayas se apreciarán de una manera totalmente distinta de la nuestra, pero no se las cuestionará. Nunca se las podrá recusar en tanto testigos, documentos, en el más alto sentido del término, de una concepción global del mundo, de un pensamiento que estableció una red determinada de creaciones para justificar, e incluso para glorificar sus concepciones, y encadenarlas.

Hemos ignorado voluntariamente hasta este momento la palabra *función*, y nos hemos atenido al vocabulario de Rousseau: reglas, convenciones. Ha llegado el momento de utilizarla para dar a nuestro punto de vista su fuerza de generalización. Las reglas y convenciones que siempre hemos mencionado, ¿qué son, en efecto, sino funciones estructurales? Todas las perturbaciones que ocurrieron en la historia de un arte nacieron de un cambio o de un cambio de sentido de las funciones. Entendemos no solamente las funciones intrínsecas de un medio de expresión, sino también la función de ese medio de expresión en una sociedad dada: ésta sigue estando, por otra parte, estrechamente ligada a aquéllas. Cada sociedad, según su jerarquía, sus prácticas religiosas o laicas, su concepción de la diversión —del juego, de la actividad lúdica en general— engendra su ceremonial, sus rituales, por así decirlo; y quiero significar que la sala de conciertos es ni más ni menos que otro lugar, la sede ideal de un rito, ese famoso "Templo de Gusto", verosímilmente... La forma y el lugar del ceremonial imponen a la música ciertas funciones determinantes, que circunscriben muy precisamente el gusto musical; a tal punto que las variaciones del gusto podrán establecerse claramente a partir de los cambios funcionales que sufre la música en una sociedad. Que el músico imprime su propia dirección a la evolución del gusto, eso es cosa segura; pero no es menos cierto que su gusto sigue siendo tributario de la época en que él se sitúa. Dicho de otro modo, no existe gusto *absoluto*, sino funciones que determinan el gusto: funciones complejas, de ambiente, de condicionamiento; no podemos dominarlas, porque tanto nuestras acciones como nuestras reacciones derivan directamente de ellas. El "genio" consiste, en esta primera fase, en sentir del modo más agudo estas funciones que lo ligan a la sociedad. Poco importa luego que su gusto, en los desarrollos ulteriores, se encuentre en onda o no con su época: puede adherirse estrecha y directamente a ella, pues sus funciones creadoras se adaptan exactamente a las funciones circunstanciadas; puede, por un análisis consciente o por una intuición puramente sensible, ir más allá de la apariencia de su época, y dar así a luz funciones latentes; puede igualmente colocar en forma explícita a su época en una perspectiva histórica, integrando las funciones locales y temporales con funciones más generales. Lo cual corresponde a las tres situaciones: adherirse a los gustos de una época, adelantarse a ellos, proyectarlos sobre el pasado. Por supuesto que estos comportamientos no están tan netamente separados, según los diferentes casos individuales; ocurre que un creador pasa, en el curso de su existencia, de una actitud a otra: el

orden no va necesariamente del pasado al futuro, y tampoco, por lo demás, del futuro al pasado, lo que sería signo de un progreso constante o de una decadencia continua; esta visión muy primaria de los hechos, este maniqueísmo sumario gozan lamentablemente de crédito con demasiada frecuencia, cuando no tienen por finalidad, como generalmente ocurre, servir de argumentos *ad hominem*. Las fluctuaciones de la actitud de un creador podrán ser totalmente irregulares e imprevisibles: son los *accidentes* del gusto, o mejor dicho sus *avatares*. Estas tres actitudes han dado excelentes resultados para todos los medios de expresión; también los dieron execrables, tanto en la anticipación del presente como en la adherencia a él, por no hablar de las síntesis falsas, ilusorias, con el pasado. ¿Hacen falta ejemplos? Abundan, y cuesta poco trabajo encontrarlos. Tomemos, entre otros, el drama de aquellos que la historia registra exclusivamente bajo la denominación de "precursores"; han tenido la intuición del devenir en su medio de expresión, a veces de una manera muy sorprendente y precisa; sin ellos, la historia no se habría desarrollado por cierto como lo comprobamos. ¿Qué es lo que les falta exactamente, y a qué se debe que habiendo previsto los gustos de nuestra época no lleguen a satisfacernos del todo? ¿Por qué son los precursores y no los *cursores* —en el sentido en que se aplica la palabra a la corredera de una balanza romana? No marcan el peso, en efecto, para retomar esta expresión familiar; no se los podría tomar como patrones para medir la época en que aparecieron; sin embargo, sus directivas fueron útiles y desencadenaron mecanismos más fuertes que ellos, y su título de gloria consiste en haber previsto, intuitiva o conscientemente, el dominio futuro hacia el que evolucionará el gusto; en este sentido, el ratón puede muy bien dar a luz una montaña. ¿Su obra, su pensamiento, ocultan primicias que eclosionarán en otro elemento biológico? Satie representa ese tipo de precursor un poco desmañado; muchas de sus directivas, durante un largo lapso de su vida, resultaron justas, hasta el momento en que desorientado por una sobreestimación súbita se precipitó a derecha e izquierda como un insecto nocturno cegado por una luz excesiva; sin embargo, aun en las mejores circunstancias, no es él el que ha modificado el gusto de su época, sino Debussy, que teniendo en cuenta ciertos descubrimientos los enriqueció prodigiosamente con toda una lógica formal, los dotó de un estilo coherente, les dio un verdadero sentido estético. En este sentido el gusto de Debussy era infinitamente más orgánico que el de Satie. La singularidad, en esta materia, está lejos de confundirse con la irresistible pujanza de la cohesión. Se ve, por consiguiente, que gusto y valor mantienen relaciones de una dialéctica sutil; pero singularidad y originalidad están separadas por el abismo que distingue el trabajo desmañado de la manufactura especializada. No olvidemos, sin embargo, que en un trabajo desmañado reside quizás el punto de partida de una manufactura; si descuidamos esta verdad, que deberíamos considerar realmente como un precepto, nos exponemos a establecer fosos en torno de nosotros, a condenarnos a la asfixia. El gusto, en la creación, y situado solamente por su contexto,

podrá ser todo lo poderoso que quiera, pero no perderá nada, sino todo lo contrario, si muestra curiosidad por el gusto de los demás; y casi se podría decir que los más grandes genios son los que han "aspirado", si se me permite la expresión, todos los gustos de su época y los han transfundido en el propio. Acabada de pronunciar ésta frase, me doy cuenta de la *cantidad de excepciones* que me vienen a la mente, de esos meteoros que sólo impusieron su propio gusto, pero ¡con qué fuerza! Digamos entonces que hay dos clases de genios, pero que me atraen y polarizan sin duda los primeros, sin que deje de tener envidia a los segundos...

Podemos citar muchos casos —sin nostalgia, por otra parte— en que el gusto del poeta, del músico, se adaptó perfectamente al de su época, porque el carácter de su producción coincidía exactamente con las necesidades contemporáneas, porque ésta tenía su justa función en la sociedad. Nosotros nos hemos desarrollado aún, más o menos, bajo el signo de la maldición: quiero decir que nuestra adolescencia se manifestó bajo el golpe de la injusticia, de la injuria, que una época ha reservado para sus más grandes creadores, porque no eran de su gusto: de Edgar Poe a Webern, pasando por Cézanne, es larga la lista por la que se muestra esta estrepitosa, esta violenta ruptura del gusto; es inútil volver sobre ello, se trata de un hecho demasiado conocido. Veremos más adelante cómo, a mi parecer, nuestra generación debe tomar posición sobre este problema del desfasaje de los gustos. Quiero decir solamente ahora cuán excepcional nos parece en general que una obra, o que el conjunto de una obra, puedan ser buenos, si a la vez han cumplido totalmente su función sociológica, si han colmado las aspiraciones de una época. El teatro griego y el teatro isabelino, para elegir sólo dos casos entre muchos, son sin embargo ejemplos del todo contundentes. Se nos podrá hacer notar que lo más atinente a la época es a menudo lo que menos gustamos hoy, y no se omitirá lanzarme la objeción que opone lo eterno a lo transitorio. ¡Sin duda! Pero ¿no es una prueba extraordinaria que, aun con algunas fallas, estas obras hayan satisfecho plenamente el gusto de una época y satisfagan en gran medida el nuestro?

¿Habría, pese a todo, constantes del gusto y factores variables? A esta pregunta creo que se puede responder así, sin vacilar. La historia comparada de la literatura y de los medios de expresión en general nos muestra que, bajo apariencias diversas, el gusto tiene constantes fuertemente caracterizadas; éstas dependen, ante todo, de las reacciones comunes a todo ser, frente al mundo y a los puntos de similitud en que coinciden todas las formas de sociedad. El elemento trascendente, individual y colectivo, hace que podamos gustar sin dificultad de las obras de un pasado cercano o lejano, que han expresado ese pasado trascendiéndolo de diversas maneras. El elemento inmanente, que depende tanto de las contingencias del pensamiento como de las de las formas sociales —pero estas dos nociones, ¿no dependen estrechamente una de otra?— será un impedimento, raramente insuperable pero a veces muy engorroso, para poder apreciar, gustar —hay que volver a este término— tales expresiones de una época.

Además no hemos mencionado deliberadamente las obras esotéricas que, por falta de adecuada iniciación, sólo podemos percibir de una manera incompleta, cuando no nos quedan herméticamente cerradas. Es evidente entonces la intención de no hacer compartir el gusto de ciertas especulaciones, de ciertas formas de arte, reservándolas a una sociedad restringida que mediante claves determinadas podrá descifrarlas: placer reservado, y sea accidente sea extinción, su mensaje y su belleza no se nos entregarán nunca, nos serán siempre inaccesibles. Si queremos ir más adelante en esta investigación, existe un gusto del esoterismo característico de ciertas sociedades, que impregnó totalmente sus formas de arte, y las marcó con su función de una manera indeleble. Somos incapaces de restituir y comprender esta función: es el gusto protegido de una casta, religiosa o social. El gusto está ligado en este caso, directamente, con la ética que lo absorbe: ¿se puede hablar aún de gusto? Sin querer aventurarme en consideraciones sobre los pitagóricos, tema que no me siento capaz de examinar con autoridad, citaré el ejemplo de la música india. Estamos en condiciones de apreciar su belleza directa exterior, su belleza "artística"; pero no estamos en condiciones de gustarla plenamente, desde el momento que ignoramos a menudo casi todo lo referente a su simbolismo preciso y a sus implicaciones religiosas o metafísicas. Además, cuando la oímos vemos su superficie sin poder estimar las numerosas sub-yacencias: nuestro gusto es tanto más restringido, porque le falta ilustración y educación. ¿Estamos por otra parte seguros de que, a la inversa, la función ritual no aniquile al gusto? Ahí está el canto llano que nos lo prueba: tenemos que realizar un esfuerzo apreciable para separarlo de la ceremonia y estimarlo por sí mismo —y en ello el alejamiento en el tiempo desempeña a lo sumo el rol que ya hemos visto—. Estos ejemplos nos muestran que se puede encarar el gusto como simple categoría estética, pero que la ética y la metafísica están llamadas a veces a desempeñar en esto un papel considerable, y hasta primordial. No querría aventurarme en un terreno en el cual me siento poco seguro y con escasos recursos; dejo a los especialistas la tarea de examinar la cuestión, pero no podía omitir mencionar este hecho que me parece de importancia capital.

Si vuelvo a la idea de la que partió esta importante digresión, es decir, la actitud del compositor en relación con los gustos de su época, prestaré atención a mi tercera hipótesis: aquella en que el creador integra las funciones locales y temporales para incluirlas en funciones más generales. Para ilustrar esta tendencia, me viene inmediatamente a la memoria el nombre de Berg. En lo mejor de su obra ha resumido y sintetizado todo lo que el romanticismo había hecho nacer bajo sus pasos. Se ve que al hablar de proyección del presente sobre el pasado no me refiero a todas las tentativas que recurren al prefijo *neo* y al academicismo en general: seudosíntesis que sólo son utilización de las formas del pasado con miras a complacer un gusto bastante bastardo, que es el de la reminiscencia; para excitar ese gusto de la reminiscencia y darle ocasión de placentero ejercicio se ocultan ob-

jetos ya existentes, no lo bastante para provocar la desazón, pero lo suficiente para desencadenar la salivación; esta manera de proceder sólo es asimilable a las maniobras eróticas para despertar... digamos, los corazones hastiados: ¡lástima que falte en el inventario preparado por el divino marqués! Lejos de esta verdadera perversión del gusto, la trayectoria de Berg tiende a sintetizar el gusto romántico, llevándolo al segundo grado de la estimación: "Yo me veía verme", según la expresión de Valéry, que pese al espiritual deshielo gramatical que antaño le infligió Aragon, oculta más profundidad que los fantasmas producidos por un juego de espejos... (Entre paréntesis, nunca se aconsejará bastante la lectura, o relectura, del *Traité du style*, para comprender lo que es la insolencia soberana, y para experimentar qué satisfactorio es ver una buena mandíbula cuando muerde bien...) Cuando un autor ha logrado esta alquimia, ha llegado a hacer que una época "se vea verse", el resultado nos sobrecoge por la agudeza de visión que supone: ciertos capítulos de *Ulysses* dan testimonio de este vértigo.

Hemos dicho, además, que las tres actitudes no eran incompatibles en una misma persona: aceptar, anticipar, proyectar hacia el pasado los gustos de una época. Y por cierto si hay líneas de evolución general, no dejan de englobar muchas resacas. Ciertos creadores partirán de una estrecha adhesión al presente y se volverán progresivamente hacia una proyección desmesurada en el futuro; su obra subirá poco a poco a lo desconocido, para terminar en acantilados abruptos: no será sólo que sobrepasen el gusto de su época para alcanzar el gusto de los períodos futuros, sino que tenderán más bien a una trascendencia respecto de toda categoría de gusto; actitud prometeica que llega a alcanzar, individualmente, el plano esotérico al que sólo accederá una colectividad restringida por su cultura y sus medios de conocimiento. Estas obras, supremo y sublime punto de llegada —de completamiento— de una trayectoria exhaustiva, puede decirse sin temor que las gustará exclusivamente una minoría, y que ninguna función estética las ligará jamás a los gustos de una colectividad numerosa, en el tiempo y en el espacio: serán reverenciadas por la colectividad precisamente como misterios cuyo conocimiento nadie se ocupará de profundizar para lograr apreciarlas plenamente. Otros creadores tendrán una línea general más fluctuante y sólo proyectarán en el pasado los gustos de una época para relanzarlos hacia el futuro con un impulso más fulgurante: actitud no menos prometeica que la precedente, destinada a los mismos resultados. Otros, por el contrario, partiendo de una previsión extraordinaria, gracias a la intuición de un instante, remontarán del futuro al presente, para coincidir con su época de la manera más explícita posible. Pero nunca terminaríamos de describir las trayectorias individuales en lo que respecta a los gustos de una colectividad.

Sin embargo, si quisiéramos llegar a una conclusión en este dominio, habría que afirmar que el gusto está ligado a la trascendencia. Por cierto, ya lo hemos dicho, no hay gusto *absoluto;* pero en tanto el gusto tiende ha-

cia este absoluto, intemporal, sólo puede hacerlo trascendiendo la cultura y los datos históricos localizados. De donde resulta que el gusto tiene una doble naturaleza; para retomar una fórmula de Pierre Suvtchinsky, es "explicable e inexplicable, definible e indefinible, determinable e indeterminable"; "inmanencia y trascendencia se sincronizan en él y se hacen indivisibles"; "el equilibrio se deshace y se rehace a cada momento". En la medida en que una obra satisfaga a esta dialéctica de la inmanencia y de la trascendencia, podrá llegar a la universalidad y a constituir un prototipo del gusto.

En la actitud del creador respecto de este problema fundamental descubriremos, ya, las características profundas de su personalidad, hacia dónde lo llevan sus gustos individuales, tanto en el dominio intelectual general como en su especialidad; lo que depende de su psicología, de la forma de educación que ha recibido. Pero sigamos nuestro razonamiento y tratemos de discernir precisamente la personalidad del autor en la obra misma que éste se ve llevado a crear. Según el pensamiento de Rousseau, "el genio crea, pero el gusto elige", ¿cómo puede concebirse el rol exacto de ese "censor" severo, que "hace interesantes las grandes cosas"? Gusto sería entonces sinónimo de discernimiento, de espíritu crítico; por lo menos, si no es un sinónimo perfecto, se le acerca mucho, mientras conserva todavía, por su parte, una cierta carga de irracionalidad de la que los otros dos vocablos están en buena medida desprovistos. Veamos un poco más de cerca esta cuestión, y para ello, analicemos la acción misma de componer.

Cuando escribimos una obra utilizamos un conjunto coherente de funciones morfológicas y sintácticas; ya en este estadio elemental nos vemos llevados a cada instante a dar pruebas de gusto. Cambiamos de disposición un conjunto de sonidos porque nos parece que suena mal; no empleamos un determinado instrumento en un momento dado porque juzgamos que está fuera de lugar; no escribimos un determinado organismo rítmico porque nos parece trivial, o vulgar, o también porque produce cacofonías de alturas; unas dinámicas nos repugnan, otras nos convienen porque nos parecen mejor integradas con el texto. Sería interminable citar estas múltiples pruebas de gusto. ¿Es sólo tener buen gusto o mal gusto elegir una solución más bien que otra? El resultado puede ser lamentable, o excelente, poco importa; hemos manifestado nuestra elección, que es el poder de eliminar una infinidad de resultantes en beneficio de una sola, o de un solo grupo, que al final hemos adoptado. ¿Gusto se asimila entonces a estilo? ¡De ninguna manera! Se puede escribir sin gusto en un estilo muy determinado; también se puede no tener ningún estilo, pero escribir con gusto. Este concepto es verdaderamente maligno, podrían decirme: uno cree tenerlo arrinconado, a punto de atraparlo... y en seguida se asoma por otro lado haciéndonos burla. Convengo en que es proteiforme; pero de todos estos ejemplos del gusto no hay uno solo que se pueda recusar, aun a propósito del estilo. ¿Qué es un estilo sino escribir en una red de funciones limitadas en su eficacia histórica y en sus posibilidades intrínsecas? El gusto

puede ignorar, con gran detrimento de la música, esta red propiamente dicha y aplicarse sólo a funciones no coordinadas, a elementos separados de una morfología, incluso de una sintaxis. Igualmente, un estilo puede ser perfectamente coherente, y la red de funciones que supone puede estar claramente establecida, pero sin que se haya realizado la integración en él del gusto, si el artista no se preocupó de justificar vocabulario y sintaxis por criterios no referidos exclusivamente a este ordenamiento. Como vemos, estilo sin gusto y gusto sin estilo no son alternativas que yo haya inventado: estas dos realidades existen sin la menor duda, y si quisiéramos citar ejemplos tendríamos en seguida a mano una cantidad. ¿Hay que concebir entonces al gusto como una hiperfunción del estilo? En este estadio morfológico y sintáctico nos acercamos mucho a una definición adecuada si lo entendemos como tal; pero nos apresuramos a decir: en este estadio elemental, solamente.

Puedo tratar ahora de explicar cómo concibo esta hiperfunción. Esto introduce en nuestro circuito relaciones extremadamente frágiles, cuya fundamentación probablemente me cuestionen, pero creo, sin embargo, que tienen una existencia innegable. El estilo, en tanto red de funciones, es un fenómeno, en principio, racional —digo bien: en principio, pues no faltan elementos irracionales en la formación de un estilo—. Podría creerse que cuando digo algo afirmo lo contrario en la frase siguiente. Espero que eso no ocurra, pues si se sigue bien mi razonamiento, se verá que avanzo en zigzag, pero avanzo; compruebo simplemente, al pasar, que una definición positiva oculta un cierto número de negaciones posibles, pero que con ello se amplía otro tanto. Una noción sólo es raramente: ESTO, o AQUELLO, en forma categórica; se describe más bien como: esto, PERO aquello; lleva en sí contradicciones nunca resueltas, cuya dialéctica la enriquece. Es por eso que me cuido constantemente de decir: BLANCO, NEGRO; sólo se lo puede hacer muy raramente, y aun en ese caso el instante siguiente trae algún desmentido que nos abruma. Trato de acercarme lo más posible, captando sus contradicciones, a un fenómeno extremadamente complejo. Pero volvamos al estilo, del cual dijimos que es en principio racional, aunque implica numerosos elementos de irracionalidad. El gusto, por su parte, nos parece eminentemente irracional; éste es el motivo, por otra parte, de que se pueda discutir infinitamente acerca de él sin llegar a ponerse de acuerdo, porque ningún argumento podría dar cuenta, "dar razón", de lo irracional. Agreguemos aquí igualmente que el gusto no ignora totalmente la racionalidad, pues ciertos criterios de gusto son definibles mediante el empleo consecuente de una lógica formal. El gusto es pues una categoría irracional que implica elementos racionales. Aproximemos gusto y estilo: ahora descifraremos, me parece, el secreto de sus relaciones, que no son simples. Los elementos irracionales del primero se relacionan con el principio irracional del segundo; los elementos racionales del segundo, con el principio racional del primero. ¿Ejemplo de ello? El empleo de una determinada forma de agregación nos es garantiza-

da, estilísticamente hablando, por la función de esta agregación en el seno de la morfología; garantizada, además, por la puesta en función global operada por la sintaxis; queda ese elemento irracional de la mejor realización concreta, de la formalización de esta agregación en un momento dado; es un fenómeno de los más irracionales que el gusto toma a su cargo, pero apoyándose sobre el fenómeno racional constituido por las relaciones existentes entre esta agregación y las leyes acústicas. ¿Basta este ejemplo para convencernos de que el gusto y el estilo forman una especie de espiral de doble revolución? No sería difícil encontrar otros. Más gruesos o más refinados; pero una vez puesto en descubierto el funcionamiento de este mecanismo, me parece que podemos continuar nuestra exploración.

Nos hemos circunscripto, en efecto, al dominio de la morfología y de la sintaxis, fenómenos elementales, como los he llamado. La retórica y la forma van a plantearnos los mismos problemas; a mi parecer, más importantes aun. Una falta o un defecto de gusto puede engendrar en este caso las peores catástrofes. Si hay una ausencia momentánea de gusto en la morfología, por ejemplo, podrá parecernos desagradable, pero tendremos una gran cantidad de compensaciones para recuperarnos, para satisfacernos. Por el contrario, la ausencia de gusto en la forma es lo más chocante que puede haber, y es por eso que yo me mantengo obstinadamente cerrado a ciertos autores de la literatura musical, porque su forma carece obstinadamente de gusto. Si en la literatura comprobamos a menudo la presencia de una retórica vulgar, trivial, sin gusto; si en las artes plásticas esos calificativos se aplican a la forma, ¿no es porque en esos dominios especializados somos más accesibles a las características de la retórica por una parte, y a las de la forma, por otra? Sin embargo, retórica y forma están rigurosamente sometidas al gusto; de la misma manera que la morfología y la sintaxis, como por una hiperfunción de características cruzadas en relación con la función. Los elementos racionales del gusto se aplicarán al principio racional de una forma, pues los elementos racionales de la forma recurren al principio irracional del gusto. Es por eso que, a mi parecer, ninguna forma se justifica por una simple lógica de desarrollo, ni siquiera por una jerarquía distributiva; ocurrirá que una forma esté impecablemente organizada y carezca atrozmente de gusto, si no se han tenido en cuenta los fenómenos irracionales de que toda forma es susceptible.

En resumen, al aplicarse a la morfología, a la sintaxis, a la retórica y a la forma, el gusto debería encararse como una alquimia delicada que integraría en una amalgama inestable la racionalidad y la irracionalidad. El punto de equilibrio, el punto crítico, no se podría determinar de una manera general; varía según cada caso, y, lo que puede causar nuestra desesperanza, o más bien nuestra esperanza, no se podrían dar reglas precisas para que se opere la transmutación de un metal cualquiera, el sonido, en el oro de una obra única e indeleble. Sí, la palabra alquimia conserva aquí su prestigio, y sus secretos, de los que no somos dueños, ni siquiera para nosotros mismos. Pues no olvidemos, sin desalentarnos, que este elemento

irracional se aplica a todas las categorías, independientemente una de otra, y no estamos a salvo de una forma sin gusto en el caso mismo en que nuestra morfología es tratada con el máximo de gusto; que nuestra retórica puede contradecir a nuestra sintaxis; en suma, que la obra que escribimos exige una sincronización perfecta del gusto, al mismo tiempo que la independencia requerida en cada plano de su elaboración. Independiente y coordinado, así debe presentarse el gusto en su función; analítica y sintética, tal debe ser la función del gusto.

¿Hemos terminado, por lo tanto, con este monstruo proteiforme? De ningún modo. Pues sentiría olvidar, antes de dejar este aspecto de la cuestión, que tal como hay independencia y coordinación, hay detalle y conjunto, lo que es similar, pero desde un punto de vista totalmente distinto. Independencia y coordinación se aplican a las etapas del arte de componer; detalle y conjunto se aplican a la globalidad de esta operación. La expresión corriente lo revela con bastante claridad: el gusto del detalle hace perder la visión de conjunto. ¡Cuántas veces hemos oído esta frase, a propósito de una interpretación o de una composición! Es cierto que el gusto por el detalle es a menudo enemigo del conjunto; y que el gusto por los grandes conjuntos desdeña a menudo demorarse en el detalle. He aquí el punto de partida de otra alquimia, no menos delicada. ¿Cuándo y cómo se encontrará el punto de equilibrio entre el gusto del conjunto y el gusto del detalle? Imposible responder de otra manera que por la práctica, y señalando las obras que han realizado perfectamente esta difícil fusión. Tampoco aquí encontraremos un método para codificar lo inaferrable. Se pueden crear todas las condiciones requeridas para su presencia, y sin embargo lo irremediable falta a la cita que uno le había fijado. ¿Qué nos queda, sino recomenzar?

¿Nos detendremos aquí, y debemos decir que con la intrusión de lo irracional en las funciones orgánicas hemos visto el problema del gusto en su totalidad? No lo creo así, y a mi parecer hemos descuidado aún un vasto dominio en que éste se manifiesta. Hasta ahora hemos mirado la música desde dentro; ¿y si cambiáramos de óptica y la consideráramos desde el exterior? ¡Cómo! ¿Hay funciones exteriores de la música de las que el gusto debería preocuparse? Por cierto, y al ignorarlas se hacen caducar las otras funciones. Como las hadas de los cuentos infantiles, porque se las olvida en el bautismo de la princesa, quiero decir de la obra, se las ingeniarán para enviar el huso que la pinchará y la adormecerá; con la diferencia de que ningún príncipe encantador se esforzará en despertarla de su letargo. ¿Cuáles son estas funciones tan peligrosas? De dos clases; diremos, para comenzar, que las primeras se relacionan con la ambivalencia del ambiente; las segundas, con la funcionalidad misma de los elementos utilizados por la música, tengan relación directa o indirecta con su realización, o estén en relación con un fin estético.

La música, en efecto, por el material que utiliza, coincide con otros fenómenos no orgánicos por los numerosos puntos de ambivalencia que su

estructura nos proporciona. Estos puntos de ambivalencia pertenecen, pues, a dos estructuras, y —según una definición que he dado en otro lugar— de acuerdo con la pregnancia de las estructuras serán reales en una, y virtuales en la otra. Son reales —lo recuerdo— en la estructura de pregnancia más fuerte, y virtuales en la estructura de pregnancia más débil. La categoría en que se organizan acontecimientos pensándolos como reales puede abolirse, volverse virtual por una coincidencia, por una ambivalencia que *traiciona* a estos acontecimientos, los dis-trae, en el sentido etimológico de la palabra. Se sigue que los acontecimientos traicionan verdaderamente a su categoría y desertan de su función para asumir otras. Que no se piense que esto se limita a objetos, es decir, a acontecimientos musicales instantáneos; puede también ocurrir lo mismo con grandes estructuras. El gusto se aplicará entonces, en este caso, a determinar con exactitud la función real o virtual, y los peligros de los puntos de ambivalencia. Tomemos un ejemplo que considero característico, el del ruido y el sonido. Se sabe que el sonido organizado tiene relaciones con el ruido, que presentan múltiples puntos de ambivalencia, sobre todo en la actualidad, pues ahora, por razones de las que no quiero ocuparme aquí, el sonido se ha vuelto voluntariamente menos "puro", cada vez más complejo, cargado. Es precisamente esta carga lo que lo expone a que se establezcan referencias con el acontecimiento cotidiano, mundo no orgánico al que el sonido nos remite por estructuras ambivalentes. Un fenómeno de esta especie perforará el contexto musical, pues la referencia será más fuerte que la función musical propiamente dicha; este ruido aparece entonces *virtualmente* en la organización sonora, mientras que para nosotros pertenece más *realmente* a un universo no orgánico, que lo *traiciona* y lo hace *traicionar*. Este conjunto es, naturalmente, uno de los más sensibles. Pero podría citar otro, que es su extremo opuesto. Un acorde clasificado, en una estructura, la traicionará exactamente de la misma manera, pues su referencia será indudablemente más fuerte que su pertenencia a la mencionada estructura. Se ve, por estos dos ejemplos, que el gusto se ejerce en este caso sobre el estilo, pero en segundo grado, en el de la referencia. ¿Quiere decir que olvidando las referencias recuperaremos la coherencia? No lo creo: en tanto que objetos o estructuras se vinculen, como quiera que sea, a nuestra cultura, a nuestra vida social, al accidente precisamente registrado como tal bajo este doble aspecto, no se podrá decir que la obra los absorberá; dotados de una extrema fuerza centrífuga contribuirán, por el contrario, a la degradación de la obra, reivindicando, a veces perentoriamente, su autonomía. Lo cual me lleva a decir que el gusto tiene mucho que ver con el discernimiento que aplicamos a elegir los objetos realmente integrables en una estructura: para mí, no todo material es bueno, no sólo por sus cualidades intrínsecas, sino por sus facultades de adaptación, de integración. (Me parece realmente ingenuo actuar de otra manera.) Por momentos, este gusto a aplicar en la designación del material puede asimilarse al gusto que debe manifestarse en la morfología; no deja de ser enteramente distinto cuando se apli-

ca al material puro, no elaborado de cualquier manera que sea en el plano de la estructura global.

El segundo punto sobre el que fijaremos nuestra atención es el gusto cuando se aplica a la funcionalidad de fenómenos puestos en relación entre sí en una composición. Esto es, en un estadio superior, lo que acabamos de ver; pues si hay una funcionalidad del material, hay igualmente una funcionalidad de elementos superiores organizados, que estén en relación directa con la música: me refiero al lenguaje. Utilizar el lenguaje fuera de una técnica elaborada a partir de la semántica, emplear una actitud gestual en contradicción con su función, servirse de un instrumento ignorando, o pasando por alto, su especificidad, me parece que proviene de una falta de exigencia en la elección de los medios, y aun, en ciertos casos, de la simple facilidad. ¿Qué es lo que nos queda, en la historia, de estos comportamientos? Manierismos o inconsecuencias. ¿Hacen falta ejemplos? Todas las *Batailles*, los *Cris*, y los *Oiseaux* que nos presenta cierta polifonía del siglo XVI los consideramos, por cierto, con ternura; a veces los oímos divertidos; pero en altas dosis no podemos más y volvemos la página. ¿Quién podría no sonreír a la lectura del *Pandaemonium* que se sitúa en el infierno al que Berlioz arrastra a su Fausto?; y todos esos "Diff! Diff! merondor Irimiru Karabano" resultan más caricaturescos que terroríficos. ¿Quién no sonríe de entrada ante los poemas-collage surrealistas, para descubrir rápidamente que sólo se trata de un revoltijo epidérmico? ¿El ángel de la extravagancia se dejaría confundir con estos mamarrachos? A decir verdad, el ángel de la extravagancia es un personaje más inquietante, que necesita de una subversión para aparecer; ¡a lo sumo, se puede esperar que surja el ángel de la ridiculez! ¿Por qué no? Estamos de acuerdo, si se nos asegura que no se confundirán los dos ángeles (y no es bizantinismo, por favor); si se nos prometen paraísos artificiales, y me sacan un conejo de una galera, por supuesto que esta magia me parecerá mediocre comparada con esta cuestión. En cuanto a la *Gebrauchsmusik*, se puede decir que su relevo es totalmente seguro y que no tiene ninguna esperanza: basta de hacer ejecutar un trabajo de aprendices por obreros muy especializados; ¡qué conmovedor es ponerse así al alcance de las masas laboriosas! Pero no insistamos; ¿de qué sirve? Sin embargo, bastaría, en los mejores casos, un desplazamiento para que todo retome milagrosamente una función; especialmente en el empleo del lenguaje como en la gesticulación, la coordinación necesaria de elementos paramusicales o paralingüísticos se realizaría en forma excelente mediante una acción, una descripción, que establecería su función y justificaría plenamente las paracategorías a las que se remontan. Quizás se diga que hago intervenir aquí al gusto como a un taumaturgo. De ningún modo: el gusto, en esta eventualidad, discierne, entre la globalidad de los elementos, los que se relacionan recíprocamente, y les da la suprema justificación, la del espectáculo; preciso: en el sentido más amplio del término, en el sentido en que lo entendía Mallarmé cuando esbozaba el *Livre*. Espectáculo no se confunde con una simple exterioridad de acciones; es or-

den de los participantes, decisión del operador. Espero mucho de este Espectáculo; pero ¡qué Gusto presupone! ¡Y cuántas murallas, cuántas pruebas a superar primero! El Gusto se identificará entonces con la suprema Función: el ordenamiento del Universo.

¡Bueno! Bajemos de este empíreo y lleguemos a conclusiones que permitan que estas divagaciones sobre el gusto tengan oportunidad de prolongarse en vosotros, en mí, según el humor... y el gusto. Si se esperaba de este título una polémica o condenaciones, el resultado será decepcionante; Torquemada se ha quedado en el vestuario, y permanecerá allí. Sólo que si a último momento el demonio me sopla algún fuego maléfico, y me viene a la mente que existen provocaciones del gusto, diré que pasan y se olvidan: Satie utilizaba máquinas de escribir en su orquesta, Webern no las empleaba; los surrealistas vociferaban en las callejuelas, Joyce se encerraba en su casa y se acunaba con viejas canciones irlandesas o con arias de óperas italianas... ¿Cuál es la mayor provocación, cuál es la que registró la historia, como no sea bajo el rubro de noticias varias, de la anécdota? Quizás se pregunte irónicamente: ¿la trascendencia? Y yo contestaré, por mi parte, no sin ironía: ¡la trascendencia! Querría, sin embargo, decir qué opino sobre la revolución del gusto; hay que tomarla como viene y aceptarla como hipótesis, ¡sin más! Lenin, que cambió totalmente el estilo y el gusto de las revoluciones —cosa que nadie discutirá—, decía: el comunismo son los soviets, más la electricidad. Es oportuno retomar esta opinión autorizada y aplicarla a la revolución del gusto; se producen a menudo explosiones de anarquía —¡que sean bien venidas!—. Pero sin la electricidad, es decir, sin la organización de la economía estética y de la sociología de las formas, todo se deteriora rápidamente —testimonio de ello: el número de revoluciones abortadas—. En lo que concierne al gusto, yo soy, como Lenin, partidario convencido de los "soviets", pero no menos de la "electricidad", o dicho de otra manera, del gusto y de la función.

¿Os habré convencido? ¿Habré logrado que por lo menos toméis el gusto en serio, si no a lo trágico? Nunca se habla de él, y me dio pena ese pobre abandonado; ¿es porque se lo considera como un don natural, familiar, cuya existencia sería superfluo confesar?; ¿o como una enfermedad vergonzosa de la que sólo se debe hablar con medias palabras, detrás de los biombos? ¡No lo sé! Yo hablé de él abiertamente; he demostrado, me parece, que no me detengo ante esas verjas superficiales que son el mal gusto, el buen gusto: lo que se sintetizaría en las buenas maneras, en las malas maneras, en otros términos, en una conversación entre gentes bien educadas. ¿Me interesaba persuadiros? Como expliqué al comienzo, nadie se deja convencer enteramente del buen gusto de su vecino; y nadie creerá en su propio mal gusto. Vinieron a menudo a mi pluma estos términos: proteo, camaleón, flogístico. Así, creo que lo mejor es dar por cumplida esta conversación como si no hubiera existido, con la imagen del gusto inaferrable, que está en todas partes y en ninguna; mi propósito más claro, lo confieso, habrá sido entonces al hablaros esta tarde, cumplir, con gusto, mi función.

3. NECESIDAD DE UNA ORIENTACION ESTETICA*

¿Quién de nuestra generación no ha sospechado de las peores taras a las palabras: estética y poética? ¿De dónde podía provenir esta desconfianza irreprimible? ¿Era simplemente un fenómeno accidental o una reacción profunda? ¿Qué es lo que podía habernos sensibilizado hasta ese punto en la desconfianza, qué causa podía llevarnos a rechazar toda especulación estética como peligrosa y vana, y restringirnos de hecho (no menos peligrosamente) a este único proyecto: la técnica, el "hacer"? ¿Estábamos seguros hasta ese punto de nuestra dirección "poética"? ¿No experimentábamos ninguna necesidad de reflexionar sobre ella, de precisarla? ¿Se trataba de un exceso de seguridad, de falta de confianza, de desinterés, de falta de atención? ¿Era el embarazo de tener que expresarse en un terreno tan huidizo, mientras que la técnica del lenguaje nos parecía más apropiada a nuestra capacidad de formular? ¿Era la falta de "cultura" o una simple reacción contra divagaciones propias de una filosofía tambaleante? ¿Era simplemente temor de aparecer débiles ante intelectuales mejor equipados que nosotros para esos "entreveros"?

Había un poco de todo eso en el poco gusto, la falta de seguridad (o la agresividad desesperada, que en última instancia es lo mismo....), que mostrábamos frente a problemas que siguen siendo, sin embargo, fundamentales. Pero conviene decir, en nuestro descargo, que no estábamos totalmente equivocados al tomar esta actitud de abstención. ¡Cómo!, se nos diría, ¿no equivale esto a rechazar la propia deficiencia y a responsabilizar a otros por este hecho? Por supuesto, no podemos pensar en contabilizar de esta manera nuestras debilidades o nuestros retardos; en cuanto a asimilarlos a reacciones puramente inconscientes, tampoco se trata de eso. No obstante, permítaseme explicar nuestro estado de espíritu: si no es una justificación, será, por lo menos, un intento de explicación.

En verdad, en el período histórico que precedió a nuestra "llegada al mundo" musical, el consumo estético había sido extremadamente abundante, al punto de oscurecer toda la situación. Son innumerables los clisés, los slogans que se emplearon, gastaron, rechazaron, reintrodujeron, renovaron, y luego, inevitablemente, se olvidaron. Dije bien: clisés, slogans. Pues no se puede tomar en serio, retrospectivamente, esta floración tan abundante y desordenada como efímera. No se trataba tanto de ideas como de modas lanzadas para el año por "literatos" que, como los modistas

* Resumen de un curso dado en Darmstadt en 1963. *Mercure de France*, abril-mayo 1964, nº 4 y 5, págs. 623-639 y 110-122

de alto vuelo, recortan, pliegan, fruncen, alargan, arman al sesgo, cortan derecho, según las estaciones y las exigencias de una clientela versátil. Fueron casi siempre "literatos" con un barniz musical más que vago lo que lanzaron las "colecciones" de sus compositores preferidos... Tan magra era su competencia que las "motivaciones" de su elección mantenían una extremada superficialidad, sin hablar de juicios más o menos "históricos", destinados a una posteridad ciertamente ridícula.

¿Voy a acusar ahora a los literatos por habernos apartado, con su fatal ejemplo, del camino "especulativo"? ¡No! No podría animarme ningún espíritu de venganza; soy el primero en reconocer que los mejores textos escritos sobre los poderes musicales provienen de poetas, y no sólo porque están a mayor distancia de la tarea —el "bajo menester"—, sino porque saben expresar con palabras lo que sienten al oír una obra. No olvido que Baudelaire —a propósito de Wagner—, Hoffman, Balzac han escrito sobre la música, su estética, su significación, páginas que un compositor jamás habría estado en condiciones de formular, aunque hubiera tenido exactamente la misma manera de ver a estos autores. En nuestros días Henri Michaux, en los textos en que habla de música, se ha mostrado como un analista perspicaz de ciertos "modos de ser" sonoros, que él ha intuido profundamente; los describe con toda la agudeza de que es capaz su dominio del lenguaje, y nos vemos limitados a comprobar con envidia: ¡Qué bien está esto!... En este terreno de la correspondencia estamos derrotados de antemano, y es inútil aventurarnos en él, bajo pena de mostrar nuestra inferioridad.

Nuestra animosidad contra los escritores que hablan de música no es entonces sistemática, pero defendemos nuestro dominio cuando lo sentimos amenazado por manos inexpertas; pocos escritores ayudan al músico, y muchos de ellos añaden alegremente su cuota a la confusión ya existente. Y para referirnos a una situación precisa, algunos de nuestros antecesores inmediatos pueden pretender el record del consumo "estético". ¿De dónde provenía esta bulimia y qué es lo que puede hacer aparecer tan caducas las especulaciones lanzadas a través del mundo musical? Sería por cierto interesante estudiar el problema, con apoyo de la documentación, y localizar con exactitud las fuentes de la inflación, los orígenes de la epidemia. Ciertos libros, ciertas monografías son ricos en enseñanzas a este respecto; sería fácil hacer la discriminación entre los compositores que se han dejado impresionar por directivas cambiantes y los que progresaron alejándose de las corrientes estacionales: una geografía de la creación, en cierto modo... Semejante análisis está por hacer, pero no es mi propósito: no me propongo llevar mi investigación hacia un fin tan estrechamente especializado. Me interesa encarar esta situación por una razón bien determinada: el porqué de su fracaso. Estoy del todo seguro, en efecto, de que el ejemplo de este fracaso fue para nosotros el más severo toque de atención. Aunque no haya habido al comienzo más que un reflejo, despojado de clara conciencia, una desconfianza totalmente instintiva, el conjunto de la situación

presente nos llevó a explicarnos nuestras propias reacciones, nos indujo, de esta manera, a reflexionar sobre lo bien fundado de todo proyecto estético, y esto como a pesar nuestro, y de manera negativa...

Queríamos desesperadamente no tener que encarar más que la técnica musical; pero esta posición de excesiva desconfianza no podría resistir a la práctica musical, una vez resueltos ciertos problemas de lenguaje de primera necesidad. Parece, sin embargo, que la cronología de nuestra marcha no ha sido totalmente absurda, puesto que nos ha permitido superar una temible antinomia, sobrepasar contradicciones paralizantes.

La observación de los avatares "estéticos" de una generación nos condujo a destacar el siguiente hecho: la dirección de la obra, su significación, había sido deliberadamente elegida antes de toda reflexión sobre el vocabulario mismo. Reflejo bastante común, por lo demás: se piensa que basta dar a la inspiración un sentido suficientemente preciso para que los medios secunden sin que haya que preocuparse demasiado ("Se servirá proveer...", como dicen los funcionarios). Debido a una muy vivaz supervivencia del romanticismo bajo su forma más perezosamente degradada, esta creencia implica que la inspiración garantiza automáticamente la calidad del lenguaje —se sabe de sobra el lugar privilegiado que ocupa la sinceridad, como si esta eminente virtud, por ser una pura virtud, tuviera el poder de hacer olvidar ignorancia y debilidades—. La sinceridad del músico frente a los fines que persigue aseguraría la validez de la obra, de modo que el lenguaje mismo y la importancia de su organización deberían pasar a segundo plano: rechazada como una desventaja inútil, como una traba insoportable, la constitución del lenguaje, por poca atención que se le preste, sólo podría debilitar la inspiración, destruir la visión de la obra a realizar. Toda preocupación propiamente técnica negaba la pura voluntad de realizar un ideal modelo. Cuántas veces hemos leído, u oído, explicaciones sobre los fines que se persiguen, en las que la mayor parte de las frases comienzan generalmente por: "He querido hacer..." En definitiva, estas explicaciones se precipitan a paliar las deficiencias de la realización. Si es cierto —admitámoslo como un hecho— que hay cosas que no hay que querer, o sea que es fundamental *saber querer*, la música (en realidad todo acto creador) exige no sólo el *querer* sino también el *hacer*: de *querer* a *hacer*, el único camino pasa por *conocer, saber*. Si se ignora la técnica y su importancia, ésta se vengará ampliamente hiriendo de caducidad a la obra. Si se adopta una técnica heredada, sin otra relación con los datos históricos que una reconstrucción ficticia e inconsecuente, decorativa, el ejercicio del estilo absorberá y aniquilará las fuerzas vivas del creador... ¡sepulcros blanqueados!

El pensamiento estético, cuando se presenta independientemente de la elección, de la decisión técnica, sólo puede conducir al fracaso: el lenguaje se reduce a una simulación más o menos retorcida, o a una gesticulación trivial, cuestión de temperamento... ¿Qué es lo que podría interesarnos en estas soluciones personales de alivio? Su indigencia es llamativa, y

también su debilidad, su eclecticismo y su indecisión. Tales ejemplos sólo podrían corroborar en nosotros esta convicción profunda: la importancia de la elección técnica. Los únicos compositores verdaderamente sólidos, tenaces, resistentes al examen crítico, nunca minimizaron el rol capital de esta elección; nunca trataron al estilo como una vestimenta que se puede cambiar, por cansancio o por humor (la moda, la ocasión, el tema), sino que lo estimaron parte integrante de su ser musical.

Este problema de la técnica, despreciado, ignorado, corrompido, desviado, es el que nos proponíamos desde el principio restaurar en la plenitud de sus posibilidades: nos parecía la tarea más urgente, y que de su solución dependía nuestro porvenir, incluso el porvenir de la música... (¿Quién podría encarar el porvenir de la música sin que su propia solución se imponga con fuerza de ley? ¡Agradable utopía y delicias de la anticipación en beneficio propio!) Invirtiendo la jerarquía cuyos defectos hemos medido ampliamente, sentábamos este principio: la técnica del lenguaje debe considerarse como la preocupación primera; los resultados de esta investigación darán la garantía necesaria y suficiente de la validez de nuestra expresión. ¿No era el "ingenuo beso de los más fúnebres" de que habla el poeta? ¿Esta empresa de la búsqueda técnica no iba a ahogar, bajo el peso de su abrazo, toda expresión? (Me apresuro a dar a la palabra "expresión" un sentido menos especializado que el que le dan los maníacos de su empleo, los fanáticos de su utilización...) En síntesis, ¿no nos precipitábamos directamente a un monumental absurdo bajo capa de una perfecta racionalidad "tecnológica"? Decir que el absurdo ha sido rozado muchas veces es un eufemismo: considerando retrospectivamente esta carrera hacia el abismo, nos ha ocurrido en más de una ocasión franquear los límites del dominio del absurdo, sin estar por lo demás conscientes de numerosas contradicciones, asombrosas a veces. La falta de reflexión propiamente estética, en conexión con los desarrollos del lenguaje, era, en gran parte, responsable de deslices intelectuales, espectaculares o no, que no dejaron de producirse. Ya se vuelven a encontrar numerosos textos explicativos con la fórmula ritual: "He querido hacer...". Pero esta vez no se trata de justificar una decisión poética, sino de explicarse sobre concepciones morfológicas o sintácticas con tal lujo de descripciones "estructurales" que dispensarían fácilmente de tomar conocimiento de la obra misma. Basta leer ciertas noticias o prefacios para convencerse totalmente de la no-realización que implican; ofrecen flanco a un humor fácil, del que nadie por lo demás se priva, y a justo título. También aquí se revela la descripción mediante palabras de un modelo ideal, que no existe en los hechos; más exactamente: la realización fracasó en transcribir el modelo que se tenía en vista. Puesto que hemos abierto este paréntesis, agreguemos algunas observaciones sobre este deseo del comentario, de la descripción verbal de lo imaginario. Se creería que el compositor se entrega a tal actividad de reemplazo cuando no ha *imaginado* completamente su obra: se trata de aproximaciones a la realización, en las que se la anticipa mediante una actividad

"oratoria". Como el mago, el hechicero, que crea su poder excitando la visión con fórmulas de encantamiento, el compositor, en el mejor de los casos, precisa sus fines, prueba de materializar su *Idea* encerrándola en una red descriptiva que va a permitirle una mejor captación de ella. Si esta descripción persiste después del acto creador, es decir, una vez terminada la obra, es la prueba más ineluctable del fracaso de la realización. La necesidad de explicación no ha sido destruida por la realización, subsiste la irreductibilidad del *hacer* al *querer*. Numerosas biografías vienen en apoyo de lo que afirmamos: son abundantes las justificaciones de una trayectoria creadora mientras las obras no se presentan como irrefutables documentos. Lograda la realización, toda la literatura de comentario desaparece; toma, a lo sumo, un aspecto retrospectivo: el autor puede contarnos la historia de su obra, de su génesis, de sus fuentes, justificar la necesidad de su presencia, de su estado, pero ya no tratará de describirla por dentro, porque ya ha pasado el momento de la "transcripción".

¿Significa esto que yo considero el hecho de componer una obra bajo el simple aspecto de la realización de un modelo contemplado en un momento de irresistible lucidez? ¿Basta "prever" un excelente modelo imaginario, y aplicarse, con el máximo de medios, a darle vida terrestre? El nacimiento de una obra, como se dice muy comúnmente, ¿podría asimilarse con tanta facilidad a una concepción instantánea seguida por una larga, laboriosa y penosa gestación? Este punto de vista, que es moralmente hablando satisfactorio, oculta un cierto número de ingenuidades que señalaremos más en detalle cuando avancemos en nuestra investigación sobre las fuentes del pensamiento musical.

Por el momento, contentémonos con esta comprobación: considerar los problemas del lenguaje como un fenómeno capital y darles prioridad sobre el sentido de la creación, no ha dado resultados mejores que la jerarquía contraria. Los dos caminos han llegado, similarmente, a una especie de agotamiento de las facultades imaginativas. La intención sigue siendo más notable que la realización; de ahí la persistencia de textos explicativos sobre los deseos del autor; de ahí, igualmente, su inutilidad, porque no podrían colmarnos de satisfacción y de evidencia. (Me parece indispensable que pueda sentirse la intención antes de llegar a la clara conciencia por medio del análisis y de la investigación. Esta primordialidad en la percepción es lo que caracteriza con más certeza lo que llamamos "obras maestras": el conocimiento de su valor se establece a diferentes niveles; desafían el análisis en el sentido de que la validez de su textura se impone con tanta fuerza a la parte inconsciente como a la parte consciente de nuestro ser. Sabemos el *cómo* de nuestra satisfacción a la vez que ignoramos el *porqué*... ¿Pero no ocurre lo mismo con el compositor? Si es capaz de explicar el camino que ha seguido, ¿puede dar exacta cuenta de su impulso y de la necesidad de ese impulso?)

El abuso y la prioridad de la "manipulación" han llevado a sinsentidos: y una segunda negación nos lleva a los problemas estéticos de los que

una desconfianza obstinada nos había mantenido peligrosamente alejados. Nuestras propias claudicaciones, más aun que las de nuestros mayores —entrados en un purgatorio histórico—, nos ponían frente a una elección inevitable. Por otra parte, puesto que hemos mencionado el componente histórico, ¿no habíamos tomado decisiones estéticas sin quererlo, o sin saberlo? Nuestros predecesores nos habían dejado la historia de la música en un punto dado de su desarrollo; querer componer significaba para ellos: formular un juicio crítico sobre su posición y tomar una decisión personal en función de este análisis de la situación, considerada en el punto al que habían llegado. Estoy seguro de que no se dejará de acusarme de presunción: ¿cómo podría ubicarme en la complejidad de la música de hoy, y sentirme bastante bien equipado como para ser capaz de formular juicios de valor determinantes? Sin duda, podría primero alegar en favor de la libertad sin apelación de la elección individual y afirmar con insolencia que mi juicio vale tanto como el de otros (la insolencia es a veces retributiva, pero raramente más de una estación...), mostrarme decidido a hacer prevalecer la fuerza de mi razonamiento, lo bien fundado de mi juicio; tengo la impresión, sin embargo, de que esta operación-choque no dejaría rastros durables, se hablaría de agresividad, y se la olvidaría...

¡Pero cómo! ¿La situación, hoy, o la que se presentaba no hace mucho, es, o era, tan compleja que todo poder de discriminación se encuentra, o se encontraba, obligatoriamente excluido? ¿Hay que remitirse siempre a esa famosa y misteriosa posteridad, única garantía de un juicio sereno y definitivo? ¿Se debe, sin otro recurso que vagas convicciones personales a base de "afinidades electivas" restringidas, encarar a una época desde el ángulo de una delectación ecléctica, de un surtido de placeres, desde lo austero a lo liviano?

La situación sólo es compleja en apariencia, flota siempre en la superficie de una época un cierto número de nieblas bastante fáciles de disipar por poco que uno tenga en sí algún calor "solar" (¿privilegio de los Héroes, o de los Dioses?...) y cierta alergia a la confusión. No me cansaré de decir que la personalidad comienza con una sólida perspicacia crítica, parte del don: una visión de la historia, en el momento de la elección inicial, implica de hecho una clarividencia irracional, una acuidad en la percepción del "momento" de la que la sola investigación lógica es incapaz de dar cuenta. ¡Sí! eso forma parte de esa "videncia" del poeta de que hablaba Rimbaud con tanta energía. Don de clarificar una situación en apariencia confusa, don de percibir las líneas de fuerzas de una época, don de "ver" globalmente, de captar la situación en su totalidad, de poseer por una intuición aguda el estado presente, de tener, de aprehender su cosmografía: tal es la "videncia" que requiere el impetrante. Una vez efectuada esta captación global, queda la tarea de justificarla, de organizarla lógicamente, de ver todas sus consecuencias; una mirada de aficionado, por lúcida que sea, resulta estéril, porque no sabe deducir conclusiones...

He evitado a propósito la palabra *simplificación*: ¿no es éste, precisa-

mente, el peligro de un proselitismo abusivo? ¿No se corre el riesgo de dar a la historia un rostro curiosamente monoperfilado, por así decirlo? ¿No se tiene tendencia, en suma, a modelar el rostro de la historia a su entera conveniencia, para encontrarse, forjarse, en caso necesario, una genealogía propicia —o propiciatoria—? ¿No se corre el peligro de desmentidos severos o ridículos? Por supuesto, hemos visto algunos de estos sobrevuelos históricos destinados, a lo sumo, a aglomerar provisoriamente un nombre aún inciertamente ilustre a la serie de los nombres sólidamente anclados en la memoria de la posteridad; pero esto depende tan ingenuamente de la "desviación de la historia", que no se le podría prestar atención. Hemos visto, igualmente, explicaciones históricas plenas de cortocircuitos que eliminan con habilidad todo lo que no entraba en el molde de una visión estrechamente polarizada, la historia a lo Procusto, en suma; los resultados no son menos horripilantes que los que cuenta la leyenda. No, no se debe rehacer perpetuamente la historia "en beneficio del autor"; tales simplificaciones, por lo irrisorio de su propósito, caen en desuso rápidamente, en el tiempo que lleva percibirlas. No se trata de ninguna manera de ese género de falsificación cuando hablo de clarificar una situación: quiero significar la anticipación de la elección entre lo que es simiente y lo que se revela inscripción deleble.

¿Quién me asegurará que no te equivocas, y que tienes razón en lo absoluto de tu discriminación determinada? Se trata, a lo sumo, de una apuesta, que saldrá bien o que tú perderás; pero la apuesta es tuya, personal, no trates de imponer ese azar consentido, hasta reclamado, a quien no experimente la necesidad de tu aventura. Pues nada de ilusiones, por favor; no puedes hacer que no encare tu elección personal como una operación en la que la chance desempeña su rol. ¿Qué chance? Simplemente la cronología de tus hallazgos y la cronología misma de tu cronología. ¿Cómo puedo creer en una marca ineluctable del destino, cuando veo cuántas circunstancias aleatorias contribuyen al nacimiento de tu tiro de dados "histórico"? Por otra parte, ¿no se equivocó la historia sobre sí misma, y no hemos visto rehabilitaciones por lo menos inesperadas, después de lapsos de inercia prolongados más allá de toda memoria? Si la colectividad vacila en la distancia, ¿cómo crees ser infalible en el instante? Tal es la voz de este yo contradictorio, a cuya seducción debo resistir. Pero, para empezar, ¿por qué no reclamaré yo también el "derecho al error", ya abiertamente reivindicado? Manera simple y brusca de salir del paso, evidentemente. Después de reflexionar, ¿por qué no lanzaría yo esta apuesta, no con vergüenza sino francamente con todos los privilegios del riesgo consentido y asumido? Sí, la circunstancia desempeña un papel imborrable en el tiro de dados; precisamente, *una* circunstancia puede, y debe, devenir *la* circunstancia; el juicio, la visión implicarán retoques, vueltas, correcciones sobre verdaderos errores o incomprensiones, nunca se los podrá destruir completamente porque encerraban una parte de verdad fundamental en el momento en que fueron emitidos. Esta creencia sólo me queda afirmarla absolutamente,

sin poder alegar ninguna prueba; es, esencialmente, el acto de crear. Puesto que no existo sino en relación con lo que me precede, la elección, la apuesta es un gesto fundamental, que me establece en la sucesión, sin presumir, por lo demás, el valor de lo que yo pueda representar; definirse no es todavía realizarse, ¡hay bastante distancia!

Admitiendo esta elección inicial, por don o —y— por trabajo, ya se ha realizado por cierto una tarea vinculada eminentemente con la elección estética, con la decisión poética. La orientación del artista no puede provenir sólo de la atracción sentimental o intelectual, ni sólo de la necesidad de lógica, o de seguridad. Por sus afinidades, por su elección, ya se ha revelado a sí mismo, ha demostrado su existencia, experimentado su personalidad. Aunque no sea tan fácil discriminar el interés basado en una tendencia intelectual, más razonado que instintivo, diferenciándolo de la fascinación inmediata e intuitiva, sensible más que analizada, se puede señalar la diferencia entre la adhesión espontánea y la convicción consentida. ¿Sería una más vitalmente importante que la otra? En un cierto sentido, sí: no se trataría, en definitiva, de no ser movido por una especie de sed profunda, de exigencia tenaz en el reconocimiento de los otros; pero la atracción, cuando es el único móvil de la adhesión a una obra, a un compositor, corre el riesgo de debilitar el espíritu crítico, y exponernos a pasar de largo junto a riquezas menos seductoras de entrada, pero no menos provechosas.

La historia, en especial en el período más reciente, nos ha dado ocasión de elecciones muy difíciles de encarar y de poner por obra, porque las apariencias estaban tan entreveradas, las posiciones eran a veces tan confusas, que había que redoblar la intensidad y la vigilancia para ver realmente en ellas el despunte de una situación nueva. En particular, la distorsión entre la técnica de la obra y su poética, la inserción en una tradición determinada, han contribuido sobremanera a falsear nuestra óptica y han facilitado los errores de juicio más desastrosos. Vistas ciertas circunstancias de realización, las obras presentaban apariencias engañosas, que era necesario "rectificar", como en el caso de un bastón en el agua. Ha habido muchas oportunidades en que el acento de la novedad, a veces directamente el interés, se encontraba desigualmente repartido. Si el vocabulario presentaba en este caso un interés capital, la forma, en cambio, no tenía nada que enseñarnos. Si en cambio la forma era cautivante y rica en enseñanzas, el estilo estaba demasiado directamente ligado a una cierta tradición como para poder detenernos mucho. O si los descubrimientos rítmicos o instrumentales valían la pena de un estudio prolijo, ello hacía que las faltas de vocabulario nos resultaran aun más temibles. Si el descubrimiento gramatical, en fin, se mostraba esencial, se engarzaba en una concepción poética muy perimida. Estos pocos ejemplos muestran elocuentemente cuán grandes eran las probabilidades de pasar de largo ante un punto importante del desarrollo contemporáneo; dejarse pura y simplemente guiar por el instinto sólo hubiera amplificado en nosotros las discrepancias que percibíamos en otros. Por lo demás, el hecho de que ciertos aspectos de la creación con-

temporánea hayan podido ser desestimados e ignorados durante tanto tiempo con una persistencia tan constante, de que hayan sido objeto de reacciones puramente pasionales, sin un asomo de la menor reflexión a su respecto, nos había incitado a no actuar inconsideradamente con nuestros solos reflejos, y a imponernos, de alguna manera, una cierta disciplina en el entusiasmo, si estas dos palabras, poco compatibles en general, pueden yuxtaponerse en una sola frase, si no en un solo ser... Sería vano pretender que no hemos cometido errores de juicio, faltas de gusto, sofismas de apreciación; pero subsiste el hecho de que se produjeron las rectificaciones, con mayor o menor retardo —¡y bien venidas!— y las cuentas se hicieron con más exactitud. (Por otra parte, hay que rendirse a la realidad: hay predecesores coriáceos; *existen,* querer negarlos sería perfectamente inoperante. La agresividad de la mirada histórica es poco rentable; se reduce a menudo a juicios de humor, interesantes psicológicamente pero despojados de generalidad: ¡destinados, entonces, a seguir siendo "particulares"!)

En la revolución permanente de la música se encuentran, por así decirlo, bombas inmediatas y bombas de efecto retardado... ¿Pero se trata, quizás, de un punto de vista exageradamente terrorista? Sea como fuere, y si empleamos un vocabulario menos detonante, hay que reconocer que la irradiación de ciertas obras, de ciertos compositores, no es forzosamente inmediata; no hablo —sería un equívoco demasiado simple— del caso extremo de la ignorancia, sino que me refiero a las obras y compositores cuya notoriedad es indudable, y que sin embargo, en ciertos aspectos, permanecen durante algún tiempo soterrados, hasta que llegan a la conciencia colectiva por caminos extraños e inesperados, pues vinculaciones que antes eran imposibles imponen de repente su presencia. No podemos pretender entonces el conocimiento absoluto de todos los aspectos del presente, en el momento en que lo hemos abarcado en su totalidad; sin embargo, nuestra intuición suple esa falta de información y corrige lo que siguen siendo inexactitudes parciales. Pues este "conocimiento" de que hemos hablado no implica forzosamente un repertorio exacto de todos los detalles técnicos, ya que éstos se mantienen casi siempre adheridos a una personalidad, y son por ende inutilizables como tales (esto corresponde a los epígonos, la amalgama de los gestos personales de un compositor elegido como modelo, es decir, una caricatura de la elección crítica, precisamente por la falta de distancia y la ausencia de juicio). Los procedimientos de escritura en sí mismos son medios perfectamente adaptados a la invención de un compositor dado; es necesario, naturalmente, haberse acercado suficientemente a ellos para asegurarse un conocimiento real de las leyes gramaticales a las que obedecen. Esta etapa es elemental, no podría darnos el sentido de su obra (lo que después de todo no es indispensable descubrir), y menos el porqué de su gramática. Parece que todas las herencias abortadas provienen del hecho de la detención en el aspecto exterior de la morfología —que se vuelve entonces manera, más exactamente aun: manierismo— y de que se descuida estudiar su estructura interna, su razón de ser; se consi-

dera, en suma, que un vocabulario sólo exige una descripción, mientras que reclama una justificación. Sólo esta última nos entrega el pensamiento del compositor, y nos da un impulso, una energía verdadera; pues nuestra energía no es entonces una degradación de la del compositor que hemos estudiado; según una especie de transmutación, su energía ha servido de punto de partida para la nuestra, diferente por naturaleza, origen y calidad.

Así, aunque uno se muestre reticente frente a una investigación en aguas profundas, se debe reconocer que en el estudio de una obra de un compositor el deseo de conocimiento lleva, finalmente, a abordar las motivaciones aun más que los hechos, pero sólo los segundos nos dan la clave de las primeras. Nuestro estudio sería estéril si sólo se propusiera investigar el *pensamiento* del compositor en lo que tiene de más general. Por otra parte, ¿qué se podría deducir? La deducción sólo es posible por una visión suficientemente "abstracta" de los detalles y de los procedimientos particulares, que ella *reduce* a una trayectoria generatriz. Así que nos vemos llevados, por una fuerza irreprimible, a las determinaciones estéticas que desembocan en el empleo de una red técnica determinada. Que no se diga ¡es simple cuestión de individuo! La colectividad no actúa de otro modo, tanto en sus preferencias como en sus rechazos. Cada época posee sus propias resonancias armónicas colectivas. Las señales de interés que una colectividad prodiga en un determinado período de la historia con preferencia a otro, provienen de datos similares que pueden aspirar a soluciones paralelas; estos famosos "puntos comunes" de una época a otra no son sino la marca de una elección erigida en norma, que se reencuentra en la variedad de las elecciones individuales.

Estamos condicionados por nuestros antecedentes, no sólo en un plano estrechamente personal, sino de una manera general, según la actividad de un grupo; no es una técnica pura o un pensamiento abstracto lo que influye sobre nosotros, sino la relación del pensamiento con la técnica, la realización. ¿De dónde proviene, entonces, la desconfianza que muestran unos por el enfoque morfológico, al punto de que lo descartan completamente, y la alergia de los otros ante todo concepto estético? Basta mirar en torno para comprobar los despropósitos, los daños irreparables causados por este estado de cosas. Si se puede comprobar un abuso del lenguaje científico, también se observan numerosas caricaturas del lenguaje filosófico; en los dos casos no se siente ninguna satisfacción, pues el ridículo de la incompetencia muestra la hilacha con insistencia. La manía matemática, o llamada tal, digamos más bien paracientífica, parece confortable, desde el momento que crea la ilusión de una ciencia exacta, irrefutable, basada sobre hechos precisos: da la impresión de presentar con el máximo de autoridad hechos objetivos. Se quiere volver a un concepto realmente medieval: la música es una ciencia, y, en tanto tal, exige un enfoque científico, racional; todo debe definirse lo más claramente posible, demostrándolo, ordenándolo a partir de modelos ya existentes en otras dis-

ciplinas dependientes de las ciencias exactas. ¡Piadosa ilusión! Hay, en primer lugar, la inexperiencia del músico respecto de un vocabulario que maneja sin comodidad ni brillo, sin invención y sin imaginación; ni hablemos siquiera de las inexactitudes de su vocabulario y de las lagunas de su conocimiento... Pero suponiendo una perfecta rectitud en el empleo de los conceptos y de los términos, sólo hay estéril plagio de un procedimiento al otro; se debilita el pensamiento científico sin enriquecer el pensamiento musical. Sólo cabe sonreír ante ciertos diagramas, ciertos estudios en que se coleccionan maníacamente permutaciones que, finalmente, no tienen ningún interés. Todos estos paralelismos con el pensamiento científico siguen siendo irremediablemente superficiales, y resultan inutilizables porque no se relacionan con el pensamiento musical. Toda reflexión sobre la técnica musical debe surgir del sonido, la duración, el material con el que trabaja el compositor; aplicar a esta reflexión una "clave" extraña desemboca invariablemente en la caricatura, y ¡qué caricatura! Estudiar, por ejemplo, ciertas formas de permutación no podría convencernos de la calidad de su realización en el objeto o la estructura sonoros. ¿Qué es lo que me garantiza que la forma cifrada que se empeñan en describirme hasta el último detalle, puede asumir, por su sola existencia, la responsabilidad de una estructura musical? ¿Quién podría probarme que leyes numéricas que son válidas por sí mismas, siguen siéndolo al aplicarse a categorías que ellas no rigen? Al enredarse en ese sofisma, ¿no hay una total y sorprendente absurdidad, y una actitud maníaca que llega a la sublimidad de la confusión? Estos partidarios "numéricos" pueden unirse a los fanáticos del número de oro y de las consideraciones esotéricas sobre el poder de los números. Su inquietud proviene, en última instancia, de la misma fuente: hallar las correspondencias secretas del universo y poder cifrarlas. La apariencia actual pretende haberse desembarazado de la desventaja mágica; en realidad, asume el "misterio de los números" a su manera, que no resulta más convincente que la anterior. Por añadidura, ¿no se percibe en esta manipulación una timidez, una impotencia, una falta de imaginación? Se gira sobre los números porque constituyen un refugio seguro contra los caprichos de nuestra imaginación: se obtienen así razones de seguridad, y se oculta —honestamente— la incertidumbre en el dominio por lo demás temible de la invención pura. La manipulación, en su estado más corriente, es sólo una rutina desarrollada y no exige ninguna cualidad creativa: a partir de un material básico puedo "manipular" sin cesar y obtendré siempre resultados, y tendré la impresión de que invento algo, cuando en realidad recito, hasta el cansancio, un catálogo.

Vemos, por consiguiente, que la mayoría de los espíritus "científicos", en música, apenas sobrepasan la ingenuidad de ese personaje de Jarry, el Sr. Achras, que coleccionaba poliedros. Falta saber si en tales circunstancias los poliedros ofrecen un inagotable interés... Yo sigo pensando que no tenemos ninguna necesidad de estas especulaciones patafísicas.

Si la manipulación sólo es signo de una notable debilidad de imagina-

ción y de concepción, ¿qué ocurre con el uso de la filosofía? Esta última tuvo durante largo tiempo muy mala prensa en el mundo musical, por el extremo consumo de ideas que caracterizó al final del siglo pasado. No se podía escribir una nota sin que fuera preciso envolverla en una estrecha red de conceptos; a raíz de este exceso la filosofía musical quedó signada por una larga desgracia: estaba muy bien que se hablara de poética, de sentimiento, de sensación, pero los conceptos filosóficos fueron rechazados sin piedad, hasta que una voz inocente los reintrodujo por caminos apartados, menos pesadamente profesionales. Hay que confesarlo, no es un éxito; es raro que tales bridas "filosóficas" hayan acarreado sinsentidos más presentables pero de todos modos absurdos. En este caso, sistemas de pensamientos, coherentes en sí mismos, se ven por un agujero de cerradura (suponiendo que la llave no haya quedado adentro...) y se vuelven así susceptibles de "consecuencias" cuya principal virtud no es la racionalidad. ¿Qué es lo que se trata de ocultar en este caso? ¿Es un defecto de imaginación, como precedentemente? ¡No lo es! No falta imaginación, por lo menos en el gesto... Sin embargo, ¿la imaginación es sólo el gesto? Fuera de él, no obstante, el punto de vista sigue siendo vivificador; pero ¿qué es un punto de vista? Poca cosa, mientras no se refleje en un estado preciso del material musical; condenado a sus solas virtudes y recursos, un punto de vista no tiene más eficacia que una cierta estimulación, un aliento para discutir. Para convencer hay que dominar el lenguaje, y no sólo dar ideas sobre su empleo. El dominio implica un conocimiento técnico profundizado: si no se lo posee, uno queda condenado a seguir siendo "la idea de una idea", y se podría repetir, con Valéry: "Yo me veía verme", a lo que responde Aragon con insolencia, situando este narcisismo obligado en los límites de la parálisis mental: "Este juego de espejos que él oculta diseminados en sus frases, para producir fantasmas de profundidad... Allá en el fondo sólo queda, ante un solo espejo, Valéry, que no hace ningún descubrimiento, porque sólo tiene de sí mismo una percepción trivial y repetitiva: me veía verme, como si hubiera dicho me veía, me veía..., lo que tiene un solo sentido, como ciertas calles. Muy cercano a me reventaba verme, me reventaba, me reventaba... un desdoblamiento que no tiene lugar..." ¿No es parecido?

Todo pensamiento filosófico apartado de sus fines no resulta más útil que el desvío del pensamiento científico. La debilidad de estas dos posiciones reside en causas idénticas: debilidad de la imaginación propiamente musical, gratuidad de la aplicación al hecho sonoro de jerarquías y conceptos que le son extraños. Por consiguiente, el aficionado impone su ley, con una incomprensión que abandona los fines más honestos y sinceros. Debemos apartarnos sin excesiva nostalgia de esas soluciones ficticias, tanto más placenteras porque presentan a menudo los aspectos de una verdad indiscutible. La música merece, me parece, un campo de reflexión que le pertenezca específicamente, y no simples adecuaciones a estructuras de pensamiento que le son fundamentalmente extrañas; la libertad de la

reflexión musical resulta peligrosamente alienada con estas diversas "colonizaciones". ¿Quiere decir que muestro una hostilidad deliberada a toda interferencia, a toda comunicación? Lejos de tal aislacionismo, reconozco que no hay nada más fertilizante que el contacto con otra disciplina: ésta nos aporta una manera de ver diferente, nos enriquece con enfoques en los que no hubiéramos pensado, estimula nuestra invención y fuerza nuestra imaginación a una "radiactividad" más elevada. Semejante influencia sólo puede actuar por analogía, no por una aplicación literal desprovista de fundamento. Lo más importante del enriquecimiento reside, en mi opinión, en el nivel más profundo de las estructuras mentales: así la imaginación adecua a sus nuevos propósitos recursos de otro campo; se trata de una especie de nutrición. Ciertos descubrimientos del pensamiento, sea filosófico, sea científico, exigen ser traspuestos antes de que tomen una nueva significación que ni la yuxtaposición sumaria ni el paralelismo aplicado podrían darles. En suma, la imaginación del compositor hace de estas diversas adquisiciones un dato irreductiblemente musical, noción específica e irreversible. La noción de permutación, entre otras, de la que tanto se ha abusado, sólo cobra sentido en circunstancias muy precisas; si no, sigue siendo una colección de cifras, vestidas de sonidos o de duraciones, o de lo que sea, sin que ello afecte en lo más mínimo al *ser* musical. Igualmente, el concepto de interminación sólo puede justificarse sobre una base explícita, cuando reposa sobre funciones musicales bien definidas; en su defecto, reina lo arbitrario y, con él, aparecen los signos de la inflación. El fenómeno musical requiere un pensamiento "especializado". Pero ¿puede describirse verdaderamente el fenómeno musical? ¿Se puede aprehender tan fácilmente el mecanismo de la creación? Esta creación aparece a menudo, vista de afuera, como algo particularmente rebelde a la captación; se ha intentado explicarla de diversas maneras, con resultados poco convincentes. Hay que observar que los compositores, cuando se expresaron a este respecto, han dado a veces respuestas perfectamente contradictorias; por otra parte, ¿se hallan mejor ubicados para describir con palabras un estado de cosas que están destinados a transmitir por medios propiamente suyos? Al fin de cuentas, ¿conocer el mecanismo de la creación es tan importante para "vivir", es decir, para efectuar las elecciones necesarias?

Generalmente se considera la creación musical no tanto en su funcionamiento como en los fines perseguidos. Lo que se traduce por la pregunta tan simple como temible: ¿qué quiso usted expresar? Como ocurrencia, ya se ha respondido: ¡nada! Agreguemos: nada, sino yo mismo… ¿Qué es "yo mismo" en este caso? ¿Significa que me describo conscientemente por medio de la música, o que la música me describe, más o menos sin que yo lo sepa? Lo que se llama temperamento, personalidad, ¿es responsable del estilo por el cual transmito lo que deseo expresar? ¿Soy consciente de lo que quiero "expresar", y si tengo intención de expresar algo, tiene que ser definido antes de ser descripto? ¿Debo partir con un fin delimitado, o tengo tiempo de encontrar en el camino lo que se volverá retrospectivamente el móvil de mi búsqueda y le dará un sentido?

Sería un error, me parece, querer dar a estas preguntas una respuesta absoluta, *la* respuesta; pues hay tantas respuestas como días y estaciones... Podemos consolarnos ya pensando que esta cuestión de la significación, de la expresión, envenena ampliamente dominios diferentes, como la pintura por ejemplo. ¿Qué es lo que nos fascina frente a una *Montagne Sainte-Victoire*? ¿Es el paisaje captado, la obsesión de Cézanne, o el orden alcanzado? ¿Qué es lo que nos retiene en una tela no figurativa? ¿la geometría de las estructuras, la relación de los colores, la persistencia de signos particulares del pintor, las características de su gesto? ¿Estamos seguros, al mirar, *de comprender*, o tenemos la intuición de un mensaje rebelde a la definición?

La diversidad de las obras producidas por un mismo individuo sólo podría incitarnos a ser aun más prudentes... Se admite sin dificultad que un escritor redacte su diario al mismo tiempo que compone una obra teatral, y se comprende que su pensamiento y su técnica no siguen un camino idéntico en uno y otro caso. En cambio, no se toma generalmente en cuenta el abanico de posibilidades de un músico, aunque siempre haya existido; se descuidan las variaciones de su evolución. De esta manera se reduce su actividad a un régimen estereotipado, y se lo encierra en obligaciones de tipo único, suscitando gran cantidad de malentendidos. Hay que considerar dos puntos: la génesis de la obra, y su carácter.

Si uno se lo pregunta con franqueza, se puede responder que las obras nacen de maneras totalmente diferentes. La idea primera misma raramente se presenta bajo un aspecto idéntico. ¿Qué es lo que nos incita a comenzar la obra? Es quizás una idea muy general de forma, perfectamente abstracta de todo "contenido"; esta forma deberá encontrar poco a poco los intermediarios para manifestarse: el proyecto inicial, global, se reunificará en descubrimientos locales. Es quizás una intuición puramente instrumental, una combinación sonora que exigirá ciertos tipos de escritura, los cuales engendrarán las ideas más susceptibles de manifestarse; la envoltura exterior concurrirá, en este caso, a encontrar un contenido que le convenga. Puede ser que una investigación del lenguaje lleve al descubrimiento de formas insospechadas al principio, o al empleo de ciertas combinaciones instrumentales en las que no se había pensado al principio. Unas veces el perfil de la obra y su sentido son perfectamente claros desde el comienzo de su concepción hasta el fin de su realización; otras, los puntos de partida son tenues en exceso, y sólo se clarifican por un largo y penoso trabajo de redacción. Y hasta ocurre que el proyecto inicial se modifique de tal manera en el curso de la elaboración, que haya que volver atrás para "recalibrar" el conjunto... Muy raramente, el autor se encuentra en presencia de ese mundo entrevisto en un relámpago de lucidez sobreaguda de que habla Schoenberg, mundo que se trata, luego, de llevar a la existencia real. Este aspecto "teológico" de la tarea del compositor es más un deseo que un hecho ("...y seréis como Dioses"), pues implica un conocimiento poco verosímil. Es probable que Henry Miller esté más próximo a la verdad

cuando se describe mientras dibuja un caballo que sobre la marcha suscitará a un ángel… "Y bien, ¡comencemos! ¡Todo está ahí! Comencemos con un caballo". Algunas peripecias en el trabajo llevan a una conclusión provisoria: "Si esto no se parece a un caballo cuando haya terminado, siempre podré transformarlo en hamaca". De caballo a cebra, de cebra a sombrero de paja, con ayuda de un brazo de hombre, del parapeto de un puente, de rayaduras, de árboles, de nubes, por allá una montaña que se transforma en un volcán, después una camisa, trazos juguetones en reja de cementerio, nació un vacío "en el ángulo superior izquierdo": "…Dibujo un ángel… un ángel triste, cuyo vientre cae y cuyas alas están sostenidas por ballenas de paraguas. Parece desbordar del cuadro de mis ideas, y planea, en su misticidad, por sobre el salvaje caballo jónico ahora perdido para el hombre… Cuando se parte con un caballo, hay que atenerse al caballo, o si no, deshacerse totalmente de él". Acabado el dibujo, se pasa a la pintura, en la que nos esperan muchas otras sorpresas; terminado el cuadro, pueden verse en él muchas historias, invenciones, leyendas, cataclismos… ¡Pero no! "Ud. sólo ve el pálido ángel azul helado por los glaciares… Ud. ve un ángel, y ve el culo de un caballo. ¡Guárdeselos, *son para Ud.*!… El ángel está allí como una filigrana, garantía de vuestra visión sin defecto… Podría raspar la mitología sobre la crin del caballo… hacer desaparecer todo… *Pero el ángel, imposible borrarlo. Llevo un ángel sin filigrana.*" Mucho me temo que a veces comencemos por el ángel, y llevemos el caballo en filigrana (¡sin que tenga nada de Pegaso!).

Sea como fuere, de este recorrido que va de la intención, de la visión, de la intuición, incluso del encargo, a la obra acabada, no olvidemos que el campo de la invención es más amplio de lo que en general se piensa. El músico puede también pasar del fresco al caballete, del teatro al poema; sea que escriba música de cámara, o que piense en masas orquestales o corales, su punto de vista no lo modifica sólo la cantidad, sino que sufre un profundo cambio cualitativo, al ser radicalmente distinto el proyecto que persigue. En un caso, predominará la búsqueda del contacto, espectacular, con los demás; en el otro, la reflexión personal tendrá precedencia sobre toda otra preocupación. Según que la obra adopte un carácter extra o introvertido, cambiarán los criterios técnicos; en una obra más especialmente consagrada a la reflexión, el lenguaje tenderá a volverse complejo, encerrado en su significación propia, hasta el esoterismo, con lo que corre el riesgo de ser comprendido sólo por un número limitado de participantes, a cuya competencia se apela sin reservas: sin embargo, no dejará de necesitarlos. Una escritura que tiende a lo colectivo no irá a su propia búsqueda, se cuidará de tomarse por el objeto mismo del descubrimiento: al ser más simple de aprehender, será más grande el círculo de quienes podrán sacar beneficio y goce de la obra; lo que no establece para nada una superioridad de ninguna clase.

La evolución del compositor se reflejará en el trazado de sus obras; pienso que se podrá seguir su progresión según los avatares de su estilo;

creo además que la posición del compositor en relación con su lenguaje no podría ser constante. Le ocurre al compositor encontrarse en períodos de conquista, de descubrimiento; su preocupación esencial: explorar nuevas posibilidades en todos los dominios de su actividad, lo llevará a producir obras más "caóticas"; al ser menos seguras, menos acabadas quizás, tendrán un gran poder de despistamiento, al proyectarse con más dinamismo sobre el futuro que lo que aparecen ligadas a una tradición. Son en general, por otra parte, obras de reflexión, de las que se tiene una profunda necesidad para poder ejercitar la propia vitalidad interior; pero no es raro el caso de obras de reflexión no directamente vinculadas con el descubrimiento. El compositor se encuentra a veces, por el contrario, en períodos de organización, de establecimiento; se ve llevado a profundizar los descubrimientos ya hechos, a darles un sentido más amplio, más general, a agruparlos en una síntesis conscientemente organizada. Las obras, de aspecto "reposado", parecen entonces más terminadas, dan prueba de una mayor maestría, procuran una satisfacción más inmediata, aunque no poseen el poder iluminador de las otras. Mutaciones bruscas o accidentales suceden a períodos de evolución lenta y calculada con amplitud.

¿Se percibe ahora la imposibilidad de analizar de una manera única el fenómeno de la creación? Agreguemos que el compositor depende de la época que lo condiciona: la historia sufre a veces mutaciones bruscas, y otras pasa por una mutación lenta. Al degradarse poco a poco un conjunto lógico y coherente, se produce una búsqueda extremadamente activa de nuevos materiales, búsqueda desordenada y anárquica que apunta tanto a destruir el antiguo mundo como a erigir uno nuevo; agotada la violencia de esta anarquía, se comienza a organizar sobre bases nuevas que conducen al establecimiento de un nuevo sistema coherente, que comienza en seguida a sufrir excepciones, es decir, a degradarse... Estos dos fenómenos, cuando se corroboran —individual y colectivamente— traen los períodos más agitados de la historia musical, o sus lapsos más calmos...

Henos ya lejos de la elección estética, y sin embargo era necesario realizar este periplo para situar el problema en su conjunto y determinar sus justas coordenadas. Hemos podido observar la posición incierta, cambiante, del músico, y la dificultad con que se tropieza al tratar de captar el porqué y el cómo de su actividad; vimos qué fácil es extraviarse por los caminos elegidos, y qué difícil resulta proseguir una investigación puramente musical sin dejarse tentar por otras disciplinas, que disponen de su arsenal perfectamente a punto. No es menos difícil conciliar la elección técnica con el proyecto estético, pues existe siempre una mayor o menor tendencia a favorecer a uno en detrimento del otro. En fin, nos falta el vocabulario especializado para semejante empresa: ya manejamos el que tenemos a nuestra disposición con menor habilidad que la deseable... Proseguir nuestro estudio toma el aspecto de una apuesta, a la que quizás sea inútil arriesgarnos. Aventurémonos, sin embargo, y tratemos, sin otra pretensión que la pragmática, de desentrañar las aparentes contradicciones que nos acosan, de "catastrar" nuestro campo.

¿Cómo comenzar la tarea, cómo proseguirla hasta lograr conclusiones suficientemente satisfactorias? Parece lógico abordar el tema por el fundamento mismo de la estética: la duda (ya famosa...), que al cuestionar la existencia del proyecto musical, permitirá asegurar nuestro punto de partida y liberar a nuestro pensamiento de un cierto número de desventajas acumuladas. Haciendo tabla rasa con todas las concepciones heredadas, reconstruiremos nuestro pensamiento sobre datos fundamentalmente nuevos, y le permitiremos abrir así un campo inexplorado de la elección estética. Al comprobar que esta elección se establece hoy en un momento demasiado tardío de la elaboración, trataremos de mostrar que para que sea válida debe existir al comenzar la obra y ejercerse sobre fenómenos de los que, en general, no se la considera responsable. Definiremos así las características de esta elección y los diferentes niveles en que se sitúa, desde la morfología más elemental a la forma global, desde la investigación semántica hasta el proyecto poético. Trataremos entonces de captar lo que debe entenderse por estilo y cómo pueden definirse los componentes estilísticos, tratando de ampliar al máximo nuestro punto de vista, es decir: estudiar las relaciones entre estilo individual y estilo colectivo, examinar luego las interreacciones entre estos dos fenómenos estrechamente vinculados entre sí. Nos veremos llevados, por último, a reflexionar sobre el sentido de la obra misma, su significación en relación con el compositor y la comprensión que de ella tienen los demás: faces interna y externa de un fenómeno único. Incidentalmente, plantearemos el problema de la comunicación, pues es la base de toda comprensión; la comunicación desempeña un papel aun más importante en música que en los otros medios de expresión, pues es irreversible en el tiempo. Hablaremos pues de la estética del concierto y de la audición; discerniendo la cuestión con bastante detalle, llegaremos a ese núcleo duro, inquebrantable: la justificación colectiva del proyecto estético individual. Esto nos llevará al final del ciclo, pues nos interrogaremos entonces sobre la permanencia de esta justificación, es decir, sobre la ambigüedad profunda de la obra y la relatividad de su existencia: este último fenómeno pone en relación la elección "absoluta" de la circunstancia, relación que hemos establecido al comienzo de la decisión situada históricamente.

Tarea bien pesada en la que el ciclo, lejos de presentarse artificialmente, nos permite una investigación total del pensamiento musical. ¿Quiere decir que llegaremos a hacer captar la exacta experiencia misma del músico? A quien no esté directamente implicado le resultará difícil imaginar esta experiencia vivida, aunque vea con claridad su importancia. En definitiva, es presuntuoso desarrollar ideas sobre la música. Tales ideas se exponen a servir mal a su objetivo, al desviar en su beneficio la atención requerida; como son *sobre* la música, corren el peligro de no ser intrínsecas a su objeto. Ya hemos visto, por otra parte, que no faltan ideas *sobre* la música, y que en verdad reflejan el punto de vista de un "extraño"; el poeta nos describe, por ejemplo, asociaciones mentales, analogías formales

(no lo limitemos sólo a lo pintoresco), que por brillantes que sean no van al corazón del "misterio" sino que describen su irradiación. Podemos apreciar y agradecer esta capacidad del poeta, sin concederle un éxito total: escamotea mágicamente la cuestión profunda. En cambio, estamos en condiciones de exponer ideas más específicamente "musicales", no *sobre*, sino *en* la música. ¿Somos con ello más capaces de captar la irradiación de este "misterio"? ¡Ni pensarlo!; sería entonces una pretensión imposible de nuestra parte. Nuestra ambición cede en un cierto punto del conocimiento. No será profundizando nuestras ideas *en* y *sobre* la música como llegaremos a la *idea* de música: estamos perfectamente conscientes de ello. Ya lo hemos dicho: no creemos que el músico esté mejor ubicado para esta búsqueda; como está demasiado comprometido en la elaboración, y no tiene conciencia, por su propia formación, de la criptografía de su lenguaje, ciertos problemas quedan fuera de su alcance pues están integrados en su universo cotidiano y pierden así perspectiva y extrañeza. Si el compositor pudiera expresar en palabras su obscuro instinto de comunicación, si experimentara la necesidad de trascender verbalmente las contradicciones que hacen de él un creador, ya no sería músico sino escritor. (Las más hermosas composiciones de Hoffmann no son por cierto las que él escribió realmente, sino las que describió "idealmente" en diversos libros: lo mismo vale para Nietzsche).

El músico sólo llega a la *idea* de música mediante la música misma, medio de comunicación que le es propio; sólo allí despliega al máximo su fuerza de convicción, sólo allí es irrefutable. Cuidémonos de olvidar este hecho fundamental; mejor aun, coloquémoslo como exergo en toda reflexión "escrita" que tengamos que redactar. La "no significación" de la música es, irremediablemente, nuestra fuerza específica; no perderemos nunca de vista que el orden del fenómeno sonoro es primordial: vivir este orden es la esencia misma de la música. No hay de nuestra parte ni humildad, ni derrota consentida de antemano, ni nostalgia de no poder llegar a la fuente por dos caminos; es necesario conocer las propias capacidades para utilizarlas mejor, para evitar confusiones perjudiciales. No se trata de buscar una coartada que sólo sirva para librarnos de varias clases de pesadillas; si no, nuestra investigación se reduciría a comentarios superfluos, destinados a convertirse rápidamente en polvo. Deseamos ubicarnos en el corazón de problemas "siempre retomados", situarnos en el centro vital de la creación musical.

Existe siempre la tentación (en el músico mismo, no sólo en los comentaristas que puedan rodearlo) de expresar sobre este tema puntos de vista exteriores; la coartada será, según las circunstancias y los casos particulares, poética, filosófica, o incluso política. Todo ocurre como si la "no significación" musical fastidiara a la mayoría de los comentaristas, y como si para validar este medio de expresión fuera absolutamente necesario darle un fin determinado, sin lo cual resultaría inútil para la sociedad y sólo merecería llamarse "arte de recreación", nombre con el que se la ha disfraza-

do tan a menudo. Es indispensable repetirlo: la música no podría tomar a su cargo la exposición de ideas racionales; no soporta ninguna, o las soporta todas, sin discriminación: se traiciona su naturaleza al tratar de hacerla responsable de conceptos que le son extraños. Puede asumir, sin embargo, la determinación de nuestras ideas, sus cualidades emocionales, su carga moral; en especial, cuando se adopta colectivamente un conjunto de convenciones, ciertas situaciones sonoras conducen sin remedio a ciertas situaciones mentales, que aquéllas suscitan por reflejos asociativos: una vez desaparecidas estas convenciones, o si su sentido se nos oculta por una razón cualquiera, somos incapaces de descifrar el código de ideas al que se remitía expresamente el universo sonoro; sólo persisten, quizás, ciertos efectos, porque imitan a ciertas reacciones humanas espontáneas destinadas a permanecer inmutables, desvinculadas de todo medio de expresión, cualquiera que sea. Como la comunicación de las ideas es irreductible a los poderes de la música, no ensayaremos esta coartada para encontrar un sentido y una necesidad al pensamiento musical, y rechazamos de antemano todos los argumentos que se nos quieran oponer en este terreno. Rechazamos toda "propaganda" en música, porque es decididamente exterior a los fines mismos del orden sonoro (quiero aclarar que no limito la palabra propaganda a su sentido habitual, al comprenderla —incluirla— en una significación más general que engloba las diversas máscaras del proselitismo ideológico).

Insiste usted particularmente sobre la incapacidad de la música para expresar algo que no sea ella misma, reconoce usted que la música es, por esencia, "misterio"; ¿no teme caer en el absurdo si trata de analizar ahora, con un mínimo de lógica, ese fenómeno extremadamente irracional? (Recordemos la gallina de los huevos de oro...) ¿No teme usted no encontrar literalmente *nada* en el nacimiento de este "misterio", al menos nada sino lo que espíritus más ilustres se ingeniaron ya en formular? Y, sobre todo, ¿no teme usted, por su parte, matar toda espontaneidad, sacar, al querer inspeccionarlas, las fuentes de su vitalidad musical? ¿No atrae automáticamente una terrible maldición este deseo irrefrenado de conocimiento? ¿No es malsana tal curiosidad, no indica una ambición perniciosa, la de querer sustraer a toda costa secretos destinados a permanecer enterrados en lo más profundo de la conciencia? (Siempre la gallina de los huevos de oro, más un atisbo de tragedia griega y de relato bíblico...) ¡Y bien, no! Hay que combatir deliberadamente contra esta idea de que la reflexión "intelectual" sea perjudicial para la "Inspiración", aunque se tome a esta última en su sentido más fulminante, más oracular. ¿No tengo en mí una complejidad suficiente, que me permite enfrentar estas diversas situaciones, mejor aun, que me permite adaptarme a estos estados aparentemente incompatibles? Tengo en verdad poca confianza en seres a los que espanta la mejor investigación, que consideran como un tabú no transgredible el hundirse en las aguas profundas del conocimiento y que prefieren atenerse definitivamente al instinto. Esta creencia, este sometimiento, más bien, al instinto,

no me parece una manifestación de fuerza y de salud, sino un temor —un terror— a dejar escapar definitivamente un vigor vacilante. Hay que ser capaz de "recuperar", como se dice comúnmente.

Pero cuestiono, por último, la principal virtud: la imaginación. ¿Le está permitido a la imaginación aceptar límites y mostrar una repentina timidez ante situaciones que le sería mejor ignorar por su propio bien? Pienso que la imaginación no pierde nada, en ciertas circunstancias, tomando conciencia de sí misma; por el contrario, esto sólo puede darle seguridad y fuerza. Hay que llegar sin temor al final de esta investigación en profundidad: si la invención no lo resiste, es porque sólo esperaba esta circunstancia para revelar su debilidad, y en caso contrario, extraerá de ello una remozada solidez. ¿Qué se teme, en verdad, en la revelación de "misterios" que sería sacrílego develar? ¿Sólo el temor a la impiedad es la fuente de toda desconfianza? ¿No es más bien el temor a no poder recomponer el misterio si se lo mira una vez cara a cara? ¿Se trata de espanto ante la perspectiva de ver así cómo uno "se licua" (o "se volatiliza"...), de tener que asumir su propia nada? Cuando uno se fuerza a encarar con lucidez estas cuestiones fundamentales, se mete en un proceso temible, en una operación peligrosa; si la Esfinge gana, ¿qué será de mí, de mis pobres respuestas, de mi curiosidad vana? Sin duda, nunca es agradable raspar el fondo de sí mismo, tener que sentir los propios límites de una manera irremediable: sin embargo, vale la pena llevar hasta sus extremas consecuencias esta experiencia, pues nos inmuniza contra debilidades insuperables y refuerza nuestra convicción. La imaginación, salida de esta prueba de fuego, tendrá menos que temer de los fantasmas que intentan asaltarla. No se trataría de desconfiar del misterio de la creación; como último recurso, si no llegamos a desentrañar todos sus hilos, nos quedará el arbitrio de cortarlos, siguiendo un precedente ilustre...

Para concluir, querría retomar, a propósito de la personalidad del compositor, una admirable expresión de André Breton, que ya he citado en otra parte a propósito de la obra misma. ¡Estoy seguro de que existe en todo gran compositor (en todo gran creador) un "núcleo inquebrantable de noche"! Aunque lo quisiera, no podría llegar a destruir en sí mismo esta fuente profunda e inagotable de radiación (el don resistirá, pese a todo, cualquier enfoque puramente racional) —no podrá degradarlo sino saqueándolo, u olvidándolo, por odio, o por irrisión—. No tengo aún esa intención... Confío en ese "núcleo de noche", que subsistirá luego que se desvanezca el resplandor de un breve momento.

4. TIEMPO, NOTACION Y CODIGO*

"...de ahí la idea de abandonar en lo posible toda representación intuitiva de los objetos de la teoría, de designar esos objetos mediante símbolos, y de definir los seres estudiados sólo por las relaciones que mantienen entre sí" (Roger Martin).

A este propósito, quiero hablar de la transcripción gráfica. Puede ser actualmente de dos clases: 1. pensada neumáticamente; 2. pensada matemáticamente según las coordenadas de la geometría plana.

Sean "neumáticas" o "estructurales", estas dos transcripciones se sirven de un mismo sistema de coordenadas definido, por una parte, por la abscisa de los tiempos de izquierda a derecha, desde el tiempo inicial hacia el tiempo final, y por otra parte, por la ordenada de las alturas, de abajo hacia arriba para las frecuencias de lo grave a lo agudo. Aunque estas coordenadas no sean enteramente explícitas, subyacen sin embargo por todas partes.

La notación "neumática", es decir, dibujada, es una regresión con respecto a la notación simbólica —cifras representadas por símbolos convencionalmente admitidos—. La notación "neumática" no posee símbolos convencionales codificados, cifrados; se conforma con un trazado sobre la superficie del papel, referido implícitamente a esas coordenadas espacio-tiempo que ya hemos mencionado.

Ahora bien, la evolución lógica de un lenguaje debe presentarse —e históricamente se presenta siempre así— de la manera siguiente: las nociones del nuevo dominio son más "generales" y más "abstractas" que las que componían el dominio precedente, abandonado. Así, la evolución lógica de la música se presenta como una serie de "reducciones", en la que los dominios de base forman una sucesión decreciente donde cada uno está encajado en el precedente. Pero dialécticamente, a partir de datos más "generales" y más "abstractos", por lo tanto *restringidos, reducidos* con respecto a los datos precedentes, corresponde naturalmente un sistema formal más amplio que el precedente y que de alguna manera lo engloba. Así por ejemplo, la tonalidad representa con respecto a la modalidad lo que una forma generalizante es respecto de una forma particularizante. La tonalidad generaliza la noción de modalidad haciéndole adoptar el principio de la transposición, a la vez que, por otra parte, la empobrece al suprimir todas las particularidades propiamente dichas del modo. El hecho de la

* Texto rehecho en 1980 de un curso dado en Darmstadt en 1963, que debía servir de base al cap. III de *Penser la musique aujourd'hui* y que quedó inédito.

transposición generalizada hace que esas particularidades, de inalienables que eran, se vuelvan completamente alienadas. Igualmente se puede decir que a partir de principios más "generales" y más "abstractos", como la noción de permutación, entre otras, el concepto de serie recubre todos los otros dominios que lo han precedido: modalidad y tonalidad. Una escala puede ser considerada como una serie en sentido restringido, pero dotada de propiedades más fuertes, más particularizantes que la serie; del mismo modo, la generación de los diversos modos puede considerarse como un caso simple de permutación circular. Se ve, pues, que históricamente es esencial la trayectoria siguiente: no se abandona nunca un dominio intuitivo antes de haber descubierto un método para reproducir su estudio a partir del dominio recién adoptado. Esta serie de operaciones lógico-matemáticas (que se llaman reducciones-reproducciones) existe en número *limitado*, su sucesión es *necesaria*, su resultado *irreversible*. No se volverá nunca, por ejemplo, a la concepción modal.

Volviendo a la notación "neumática" o "dibujada" y considerando su lugar y su necesidad histórica, diremos que ha sido una primera transcripción "ingenua" del fenómeno sonoro cantado, a punto tal que en las primeras notaciones neumáticas la sílaba vocalizada formaba un solo cuerpo con la altura o el melisma descriptos, amalgamados en una especie de ideograma. Poco a poco esta noción de ideograma tendió hacia una reproducción de lo real en que se fueron utilizando progresivamente las coordenadas que aún empleamos hoy: de izquierda a derecha para el tiempo de desarrollo, de abajo arriba para la descripción de lo grave a lo agudo.

El paso a la notación proporcional constituyó un salto considerable, pues se inauguró un sistema formal coherente que permitía dar cuenta "fuera de la física del papel", por así decirlo, de la realidad de las duraciones. Este sistema englobaba al otro, ya que se podía dar cuenta de toda notación neumática particularizante mediante esta notación proporcional generalizante; mientras que la recíproca no es cierta: no se puede transcribir una notación proporcional mediante una notación neumática, porque ésta es sólo un caso particular de la precedente: a saber, el caso en que el símbolo formal (código cifrado) se transcribe en el papel en proporción a su valor. Además, la multitud de símbolos de la notación neumática, imprecisos, variables, fue substituida por un conjunto de símbolos formales más restringidos y más "abstractos": se había realizado adecuadamente la reducción. Se sabe, por lo demás, que debemos a esta notación toda una parte de los tesoros rítmicos del *Ars Nova*. ¿Qué comprobamos ahora? La notación gráfica dibujada no da absolutamente cuenta de la notación simbólica, no la engloba; vuelve a lo particularizante, es una regresión. Volver al ideograma sería una regresión aun peor. La única notación futura lógica y coherente será la que englobe a la precedente: es decir, la que asuma los símbolos actuales, los símbolos neumáticos y los ideogramas. Mientras no se descubra ese sistema, toda notación gráfica sólo será una regresión; cuanto más, la transcripción literal gráfica de una situación que

puede traducirse simbólicamente. Se habrán transcripto en el papel valores cifrados: es decir, la reproducción del papel milimetrado.

Por otra parte, parece claro desde el punto de vista psicofisiológico que es el ojo el que debe ayudar al cerebro y no el cerebro el que debe dejarse "actuar" por el ojo. En efecto, las estructuras cerebrales sobrepasan de lejos, en posibilidades de análisis y de información, a las estructuras nerviosas oculares; el cerebro es un poderoso medio de *medida*, el ojo es un medio muy relativo de *estimación*. Las *medidas* del cerebro engloban a las *medidas* del ojo, son medidas de una aproximación más avanzada; por el contrario, las *medidas* del ojo son *medidas* más groseras, aproximaciones que dejan un vasto margen de indecisiones —o de errores (según que se quiera hacer intervenir o no la precisión)—. Se ve pues, también en este caso, que hay regresión si se vuelve de la medida del cerebro a la del ojo, con un retroceso de la aproximación: camino antihistórico por excelencia.

Por último, si se adopta con exclusividad la notación que depende totalmente de la superficie del papel, me parece que se ignora la verdadera noción del tiempo musical. La noción de transcripción gráfica favorece a la noción de tiempo amorfo con total detrimento de la noción de tiempo pulsado (o estriado). Veremos más lejos, por lo demás, que esta dialéctica de tiempo y de notación, conscientemente empleada, puede ser de fecunda utilidad.

Tenemos, pues, tres razones para afirmar que la notación exclusivamente gráfica es totalmente regresiva:

1. no emplea la simbólica proporcional;
2. apela a estructuras cerebrales menos refinadas, es decir, que generan aproximaciones más gruesas;
3. no da cuenta de una definición *total* del tiempo musical.

No hay que deducir de lo precedente que yo rechace toda proposición gráfica: todo lo contrario, yo mismo la he utilizado a veces. Sin embargo, hay que evitar otra confusión entre *puesta en página*, que mencionamos para señalar ciertas relaciones formales, y gráfica propiamente dicha. De la puesta en página volveremos a hablar al referirnos a la forma. Me limito entonces a la notación "neumática": hay que emplearla sabiendo exactamente de qué es capaz. Recubre, según hemos dicho, un dominio más restringido, más *aproximativo* que el dominio abarcado por la notación proporcional simbólica; es un sistema débil con respecto a un sistema más fuerte. La tarea que se impone es entonces la de descubrir un sistema aun más general, que englobe a los precedentes a partir de nociones a la vez más extensas y más abstractas. Esperando que se lo descubra, utilicemos los otros dos según sus propiedades específicas: es decir, el sistema neumático es de una aproximación menos avanzada porque pasa por la apreciación visual, mientras que el sistema proporcional da cuenta de la duración con mayor aproximación, y proporciona a nuestras estructuras mentales una idea de ésta que es más inmediata que la estimación inmediata de una proporción cifrada. Por otra parte, el sistema neumático da mejor

cuenta del tiempo *amorfo* o tiempo *liso*, mientras que el sistema proporcional es apropiado al tiempo pulsado o tiempo *estriado*. Naturalmente, lo repito una vez más, considero estas categorías: tiempo *liso* y tiempo *estriado* como susceptibles de interacción recíproca; el tiempo no puede ser solamente liso o bien *solamente* estriado, pero puedo decir que a partir de estas dos categorías, y de estas *dos solas*, es posible generar todo mi sistema formal de los tiempos. Pueden actuar por ósmosis una sobre otra, es decir, seguir un proceso biológico. El relevamiento de este proceso biológico —como se habla de un relevamiento cartográfico— deberá estar conforme con este proceso para dar cuenta de él exactamente.

Podemos también servirnos conscientemente de la discrepancia entre notación y realización, es decir, servirnos de esa clave codificada que es la notación, para producir un juego entre el compositor y el intérprete, sea este juego consentido o no por el intérprete, quiero decir que el intérprete lo realice a su vez consciente o inconscientemente.

Voy a referirme, en primer lugar, a lo concerniente al circuito autor-intérprete; podemos describir ese circuito de la siguiente manera:

A el compositor genera una estructura y la *cifra*;

B la *cifra* en una clave *codificada;*

C el intérprete *descifra* esta clave *codificada;*

D según esta *decodificación*, restituye la *estructura* que le ha sido transmitida.

Se ve que en esta acción de cifrado codificado y de decodificación reside todo el juego de la notación, todas las posibilidades que de él se pueden obtener, y es evidente que este cifrado ya actúa en la composición misma y puede modificar su curso. Cuando se habla de estructura, y luego de codificación, hablo de estructura de conjunto y de codificación local, porque la estructura local y la codificación local intervienen en la misma operación mental. No puedo generar *abstractamente* un objeto local, una estructura local; por más elementalmente que la piense, ya estoy obligado a codificarla para poder transcribirla (en suma, rol alfabético que está igualmente llamada a desempeñar); por lo tanto, cuanto más prosigo la elaboración de las estructuras locales, tanto más entra en acción la codificación, tanta mayor importancia adquiere.

Hasta tal punto que en la generación precedente un Stravinsky, por ejemplo, ha dedicado toda su atención a una codificación precisa que hace que el intérprete restituya el mensaje tan exactamente como le ha sido transmitido en un comienzo. En la música de la época romántica, por el contrario, la codificación era muy laxa; el intérprete podía *interpretar* el mensaje, pues la codificación no le daba —y no tenía por finalidad darle— elementos suficientes para una información extremadamente precisa, y por lo tanto restituía el mensaje con un margen más o menos aproximativo. Vemos entonces que la trayectoria histórica ha consistido en descubrir claves cada vez más ceñidas que codifiquen con un alto grado de precisión el mensaje a transmitir. Pero aún no se había pensado (salvo muy fragmen-

tariamente y sin integración en el sistema formal de la composición) en emplear cabalmente la capacidad de esta codificación. Aclaro que una codificación puede ser voluntariamente ambigua, de parte del compositor, pero que esta ambigüedad —siempre según las directivas del compositor— puede ser sentida por el intérprete, o bien, al contrario, actuar sobre él. En el primer caso hay un juego consentido, sobre la codificación, entre el autor y el intérprete; el intérprete restituye conscientemente sobre mensajes previstos por el autor: la codificación es una complicidad. En el segundo caso, el autor sabe que su codificación sobrepasa la posibilidad de desciframiento del intérprete, y por ende, que el intérprete le entregará de una manera defectuosa el mensaje transmitido. Pero el intérprete está simplemente colocado frente a la dificultad de esta decodificación y debe aplicarse a transmitir el mensaje lo más fielmente posible; dicho de otro modo: el margen de error dentro del cual debe operar es cada vez más restringido; existirá siempre, pues no se lo puede reducir a cero. En este último caso, como ya hemos dicho, lo que está en juego es la *dificultad* de la decodificación: por ejemplo, dificultad de realizar ritmos extremadamente complejos, dificultad de realizar grandes y pequeños intervalos en una misma velocidad determinada, etcétera. Más allá de lo posible no quiere decir absurdidad imposible. Más allá de lo posible significa que se ha reflexionado conscientemente sobre los límites de la dificultad y que se sabe que más allá de esta dificultad habrá que contar con una aproximación de orden más o menos elevado; absurdidad: se escribe una cosa que no tiene ningún orden de magnitud común con el conjunto sistemático de las posibilidades del instrumento, o del instrumentista.

Tomo un ejemplo de absurdidad: tengo una duración; inscribo en ella un irracional irregular, en el cual inscribo otro irracional irregular; a ésta hago seguir otra duración no igual a la primera, en la cual inscribo un irracional irregular (de naturaleza distinta de la del precedente) en el cual, una vez más, inscribo otro irracional irregular (de naturaleza distinta de la del precedente). Esto implica una operación mental que soy absolutamente incapaz de realizar; digo que ni siquiera la aproximación es posible, pues debo pensar en un tiempo instantáneo tres planos de tiempo, pulsaciones temporales subyacentes, nunca expresadas en tanto tales; pero no se pueden pensar de ninguna manera más que dos, y por lo tanto la tercera debe realizarse de un modo puramente mecánico. Voy a explicar lo que llamo "puramente mecánico"; cuando la acción manual se dirige hacia la coordinación completa entre la pulsación (o sus subdivisiones) y su *realización*, no es necesaria una operación mental especial de control, sino que la pulsación se transmite directamente a los dedos y la acción física de ejecutar un cierto número de notas basta para establecer el ritmo de la figura sonora. Volviendo al caso citado precedentemente, debo pensar la primera pulsación original, luego calcular la segunda pulsación en relación con la primera, y calcular en seguida la segunda en relación con la tercera. En forma instantánea se pueden realizar las dos primeras operaciones, pues la

primera pulsación se considera como un *estado* subyacente al cálculo de la segunda (es decir, un tiempo, una velocidad de desarrollo), pero la segunda no puede transformarse en un *estado* sin que condene a la primera a desaparecer. Además, cuando cambio de valores, tengo que reconsiderar en relación con la pulsación primera la duración del primer valor y la proporción que ésta mantiene con la segunda que debo ejecutar, y en seguida recomenzar todas las operaciones precedentes. Se ve entonces que esto, confrontado con las estructuras mentales, es una *radical absurdidad*.

Bastan pocos cambios para hacer realizable este ejemplo de una gran dificultad, que está más allá de lo posible en su realidad integral, pero que se puede leer con un grado de aproximación bastante elevado. Es suficiente con tomar la relación de la duración de base en su tiempo con el primer irracional, lo que me da cada vez un tempo diferente; en este tempo y siguiendo sus coordenadas unitarias, calculo lo irracional; tengo entonces una sucesión de tempi —de estados— subyacentes al cálculo de la segunda pulsación que debo inscribir allí. Estos irracionales pueden volverse puramente mecánicos si, como dije más arriba, es completa la coordinación entre la pulsación de orden segundo y su realización por acciones; en este caso he reducido la operación mental a una sola, a saber, la coordinación de estados sucesivos de tiempos *estriados*. Los estados sucesivos son bastante difíciles de establecer con exactitud, y habrá siempre un margen de inexactitud pues el reflejo es menos agudo, más blando (por indecisión, podría decirse) en relación con un *estado* que en relación con una acción. Pero este margen ¿puede reducirse de manera notable si uno se empeña en mejorar sus reflejos en lo que toca a la adquisición de un *estado* temporal?

He tratado de demostrar con este ejemplo qué diferencia radical separa la absurdidad imposible de la dificultad más allá de lo posible. En un caso, el segundo, se razona a partir de categorías mentales, de sus posibilidades y de sus límites; en el otro caso, el primero, se las ha ignorado y por lo tanto la proposición es caduca.

He hablado de la notación en tanto codificación de la estructura: interviene a este título en la elaboración de la estructura local y actúa sobre ella.

Consideremos pues la notación como un medio, no como un principio de generación. Diré que en la expresión: estructura transcripta (o figura notada), el primer término es el generador, y el segundo es sólo su codificación. No se puede tomar en ningún caso la codificación misma por el mensaje a transmitir aunque la codificación pueda considerarse en sí misma como susceptible de influir sobre el mensaje.

5. FORMA

En una frase que ya he citado en otro lugar, Lévi-Strauss escribe: "Forma y contenido son de la misma naturaleza, juzgables mediante el mismo análisis. El contenido extrae su realidad de su estructura, y lo que se llama *forma* es la "estructuración" de estructuras locales, en lo que consiste el contenido".

La historia nos proporciona abundante material para verificar tal afirmación: la forma musical ha variado en la medida exacta en que variaron las "estructuras locales". No puedo dejar de comprobar, una vez, más, que el sistema serial ha traído entonces consigo, obligatoriamente, la búsqueda de nuevas formas que sean capaces precisamente de estructurar las nuevas "estructuras locales" generadas por el principio serial. En el universo *relativo* en que se mueve el pensamiento serial, no se podría pensar entonces en formas fijas, no relativas. Hemos visto que la generación de redes de posibles propuestas al trabajo del "operador" —para retomar esta significativa palabra de Mallarmé— tendía cada vez más a obtener desde el comienzo un material en constante evolución. Las series de densidad variable, entre otras, constituyen un ejemplo de los más típicos, desde el punto de vista vertical, de esta movilidad buscada al comienzo. A partir de tales series, sólo se puede trabajar en el sentido del encadenamiento en constante evolución; a esta morfología corresponderá igualmente una sintaxis no fijada. En otra época uno se enfrentaba, por el contrario, con un universo completamente definido por leyes generales, preexistentes a toda obra; de donde se seguía que todas las relaciones "abstractas" implicadas por la idea de forma podían definirse a priori, y engendrar por consiguiente un cierto número de esquemas, de arquetipos preexistentes a toda obra real. Escribir una obra equivalía a inscribirse en un esquema preciso. La evolución del vocabulario de la morfología ha vaciado poco a poco a estos esquemas de toda realidad, y su poder ordenador llegó a estar en contradicción con el material que ordenaban. Todo este andamiaje de esquemas debió finalmente ceder ante una concepción de la forma renovable a cada instante. Cada obra ha debido generar su propia forma ligada ineluctable e irreversiblemente a su "contenido".

Se ha vuelto entonces muy difícil hablar de forma en general, pues casi no se puede separar este estudio del estudio de los aspectos particulares

* Texto de un curso dictado en Darmstadt en 1963 que debía servir de base al cap. IV de *Penser la musique aujourd'hui*, y que quedó inédito.

que ésta revista en cada obra; a lo sumo, se pueden desentrañar algunos principios organizadores generales.

Para comenzar, hay dos clases de estructuras locales: lo que llamaríamos la estructura estática, y la estructura dinámica (que corresponde aproximadamente a lo que hemos llamado el tiempo amorfo y el tiempo estriado). ¿En qué puede ser estática una estructura? En que presenta —estadísticamente hablando— la misma calidad y la misma cantidad de sucesos en su desarrollo. Este *estatismo* es absolutamente independiente del *número* de sucesos cuya densidad constante observamos; la estructura estática puede comportar, por una parte, una gran escala de todos los valores, o, al contrario, limitarse a una escala restringida; puede basarse sobre una selectividad extrema, pero constante, o, por el contrario, sobre una ausencia de selectividad. Pero estos criterios, naturalmente, deben permanecer más o menos constantes. La estructura *dinámica*, en cambio, presenta una evolución, de magnitud perceptible, tanto en la densidad de los sucesos que en ella se desarrollan como en su calidad. Este *dinamismo* es, igual que el estatismo, en absoluto independiente de la frecuencia, del número de estos sucesos; la estructura dinámica apela a una selectividad más o menos estricta pero en evolución, es decir, que los criterios de esta selectividad son cambiantes.

Deseo formular algunas explicaciones acerca de los criterios, positivos o negativos. Para operar una selección en el universo indeterminado, amorfo, es indispensable tener de entrada no sólo capacidad de elección, sino también de rechazo, pues el rechazo es tan importante como la elección. Por ejemplo, puedo elegir un conjunto de series de sonidos para la acción positiva de escribir señales que se inscriban en el espacio sonoro, elección positiva; al mismo tiempo, puedo rechazar, por ejemplo, una determinada porción del registro sonoro, elección negativa. Por supuesto, considero que estos criterios negativo y positivo, rechazo y elección, son complementarios, pues se puede muy bien decir que cuando rechazo una porción del registro, elijo, por esa misma acción, el registro-menos-esta-porción-rechazada. Hay sin embargo una psicología de la composición no desdeñable cuando se habla de rechazar o de elegir, e incluso una psicología de la audición. ¿Un ejemplo? En la audición se nota más una porción de registro ausente de un desarrollo que lo que se tiene en cuenta el fenómeno: registro-menos-esta-porción-rechazada; a tal punto que cuando se suspende el rechazo se experimenta el empleo de esta porción de registro como una acción *positiva*, porque anteriormente uno estaba literalmente *privado* de ella.

Las estructuras locales estática y dinámica se determinan entonces por:

estática: 1. criterios selectivos constantes (que actúan sobre la base del automatismo restringido de las relaciones). 2. falta de criterios selectivos (que tienden al automatismo total de las relaciones).

dinámica: criterios selectivos cambiantes (que apuntan a la exclusión total del automatismo de las relaciones).

} *calidad*

lo que genera, según los casos:

estática: densidad fija de los acontecimientos: débil ⟶ fuerte

dinámica: densidad móvil de los acontecimientos: débil ⟶ fuerte

} *cantidad*

Tenemos aquí un cuadro completo de lo que puede llamarse la caracterología de una estructura local. Recuerdo una vez más que sólo he considerado aquí las situaciones extremas, pues la progresión estática ⟶ dinámica es natural y está comprendida en esta descripción.

Estamos en presencia de dos fenómenos muy distintos: la calidad de los acontecimientos de una estructura, y la cantidad de esos acontecimientos. Es esencial distinguir estos dos fenómenos para evitar todos los malentendidos que surgen de la confusión en que generalmente se cae a este respecto.

Por otra parte, para cada componente del suceso sonoro, no sólo desde un punto de vista morfológico sino también desde un punto de vista sintáctico, los criterios selectivos se aplican así:

en cuanto a la morfología	*en cuanto a la sintaxis*
↓	↓
Generación	Producción
Repartición	Puesta en sitio

Es entonces a partir de los criterios selectivos como va a establecerse la dialéctica de sucesión o de encadenamiento de las estructuras locales, pues estos criterios selectivos son determinantes para la incorporación de las estructuras locales a la gran estructura general, o *forma*. Llamaré a este conjunto de criterios selectivos: *formantes* de una gran estructura. Se sabe lo que son los formantes acústicos: frecuencias privilegiadas, seleccionadas, que dan su timbre a un sonido de base en tanto son armónicos con respecto a éste. El criterio de *densidad* desempeñará de alguna manera el rol de la intensidad de cada una de las frecuencias que constituyen el formante. Esto sólo debemos tomarlo, naturalmente, como una comparación de una estructura concreta con un conjunto de nociones abstractas.

Los *formantes*, o conjunto de criterios selectivos, son entonces los únicos susceptibles de generar en una gran estructura los puntos o los campos

notables que le permiten a una forma articularse, así como la fisonomía de los puntos o de los campos así articulados.

¿Cómo se llega a la estimación de la estructura general? ¿A partir de qué base? En otro tiempo la percepción de una forma se fundaba sobre la memoria directa y sobre un "ángulo de audición" a priori. En la actualidad, la percepción se funda sobre una paramemoria, por así decirlo, y sobre su "ángulo de audición" a posteriori. La música occidental, con su fuerte jerarquía preestablecida para toda obra existente, se había ingeniado hasta entonces en crear puntos de referencia dados en una forma dada al comienzo; naturalmente, podían ocurrir sorpresas, pero la sorpresa se ejercía grosso modo en función, precisamente, de ciertos esquemas formales conocidos por la mayoría. La memoria real desempeñaba un papel importante en la estimación de estos esquemas formales; se ejercía, por ejemplo, sobre temas, figuras enteramente constituidas, de las que podía dar fácilmente cuenta, sobre todo cuando eran cortas, llamativas y repetidas un cierto número de veces. El papel de la repetición consistía evidentemente en afirmar la percepción tranquilizándola con ayuda de la memoria. Además, apoyado en estos puntos de referencia —como el ojo tiene, para una arquitectura clásica, un campo de visión general—, el oído tenía un "ángulo de audición" que se podía volver a medir en ciertos puntos importantes de la audición. Tal es, pues, la trayectoria de la música occidental clásica: memoria real referida a objetos reales, "ángulo de audición" recordado en los puntos importantes de la estructura. Conciencia a priori de los esquemas formales empleados, especie de fondo común de la conciencia musical de una sociedad.

¿Qué vemos, en cambio, a medida que nos aproximamos a la actualidad? En el deseo, entre otros, de mantener la sensibilidad alerta, se han hecho cada vez más disimétricos estos puntos de referencia, y cada vez menos... referibles. Puede deducirse de ello que la evolución formal, contra las referencias, debe llegar a un tiempo irreversible en que los criterios de forma se establezcan a partir de redes de posibles diferenciados. Un ejemplo: si en relación con una red dada de posibilidades utilizo un cierto número de criterios (negativos o positivos), y luego, más lejos, utilizo esta misma red de posibilidades pero con criterios que no coinciden exactamente con los primeros, tendré entonces dos clases de objetos musicales del mismo origen pero de aspecto diferente. Para reconocerlos apelaré a lo que tienen de común, propiedades que llamaré virtuales pues no son directamente explicitadas; será pues una "paramemoria" que se encargará de aproximar las dos clases de objetos así presentados. Por una parte, como los esquemas formales de hoy ya no son preconcebidos sino que se forjan progresivamente en una especie de tiempo trenzado, sólo se puede tener conciencia de la forma una vez descripta; mientras dura el tiempo de la ejecución, se pasa a través de la obra siguiendo una especie de fibraje (que se puede comparar con el espacio fibrado de la teoría de los conjuntos) y apreciando sobre la marcha las referencias proporcionadas por los criterios

formales. No tengo entonces conciencia de la forma y mi "ángulo de audición" sólo se establece una vez desarrollada enteramente la forma, a posteriori. Como se ve, la diferencia entre las dos percepciones es fundamental.

Por una parte: memoria real que se ejerce sobre objetos reales;

por otra parte: memoria virtual (paramemoria) que se ejerce sobre clases de objetos.

— Por una parte: "ángulo de audición", conciencia *a priori;*

— por otra parte: "ángulo de audición", conciencia *a posteriori.*

Es entonces importante que los *formantes,* o conjunto de criterios determinantes, se elijan de una manera precisa para poder dar una dirección, orientar la estructuración local que éstos supervisan. Después de haber dado así su "registro" a esta estructura local, se le da su "intensidad" estableciendo la densidad de los sucesos que en ella se producen. El orden de estas estructuras locales, su clase, su densidad, necesitan de los criterios seriales de una dimensión superior que imponen a las estructuras locales el orden de su sucesión, de sus relaciones diagonales o de su simultaneidad. Se ve que para determinar la gran forma, el mismo *modo de pensar* (no he dicho: *los mismos modos de aplicación*) actúa a todo lo largo de la inserción remontando de la microestructura morfológica hasta la macroestructura retórica. En el orden siguiente encontramos: criterios de puesta en sitio de las estructuras locales en la estructura global ⟶ criterios de producción de las estructuras locales ⟶ criterios de repartición en las estructuras internas ⟶ criterios de generación de los elementos de estas estructuras internas. A partir de este esquema *TODO* es posible en una lógica formal coherente, y todo se genera con consistencia; desde la forma cerrada, totalmente determinada, hasta la forma abierta de total indeterminación. El esfuerzo de esta organización global reside esencialmente sobre este punto, que para generar una gran forma —cualquiera que sea— no tengo necesidad de ningún *accidente* exterior a ella, del que ésta no sería ni lejanamente responsable. Encuentro el *accidente* al final de una deducción lógica y coherente; no parto del accidente para organizarlo según silogismos aparentemente exactos, pero sin relación fundamental con él; excepto relaciones cifradas ficticias (relaciones éstas que se instauran a raíz de la ambigüedad de las propiedades de los números).

Tomemos, en efecto, un ejemplo contrario: si dejo que todas las organizaciones actúen por intervención del puro azar, no obtengo una forma sino un simple muestreo de estructuras locales, con *permutaciones amorfas,* estructuras locales que pueden o no pueden sostener las funciones de transformación (o criterios determinantes) decididas por el azar. Si se quisiera prever este caso límite, habría que escribir estructuras locales susceptibles, una vez controladas, de encadenarse unas a otras sin error de sintaxis o de morfología; por otra parte, escribir estructuras locales susceptibles de sostener *TODAS* las transformaciones supuestas por los criterios determinantes. Nunca he visto obras en las que se satisfagan estas condiciones; por el contrario, las estructuras locales —según la ley de los grandes números—

se encadenan unas veces bien, y otras con barbarismos de sintaxis o de morfología; unas veces son suceptibles de las transformaciones que los criterios determinantes les imponen y otras no lo son —y esto siempre según la ley de los grandes números—. El compositor ha fracasado entonces en su tarea, pues le escapa enteramente la coherencia del universo que ha establecido de esta manera. En el caso que supongo idealmente perfecto, en que *TODOS* los encadenamientos y *TODAS* las transformaciones por criterios determinantes estarían bajo control (y supongo, desde luego, que no uno a uno, sino clases por clases, conjuntos por conjuntos), el compositor no tendría conocimiento estructura por estructura del universo que ha construido, pero mantendría un perfecto dominio de su coherencia. Imagino ahora que se percibe la diferencia de naturaleza que existe entre las dos operaciones.

Estimo muy importante esta noción de *formantes* aplicada a la estructura general, en primer lugar porque es la extensión de un principio orgánico, luego porque tiene el mérito de hacer claramente perceptible una noción tan abstracta como la de articulación de una gran forma, mientras que no tiene nada en común con los esquemas tradicionales clásicos o las simples nociones empíricas incapaces de desembocar en una síntesis. Creo, además, que es un concepto suficientemente maleable como para establecer un orden sin imponer una coerción; permite además todas las oposiciones entre forma libre (o móvil) y forma rigurosa (o fijada), que llamo así en paralelismo con escritura libre y escritura rigurosa.

En cuanto a la ejecución de las formas libres (o móviles), plantea un delicado problema. Desde el momento en que uno se enfrenta con un cierto número de ejecutantes, es difícil darles iniciativas o asignarles responsabilidades —tanto por razones psicológicas como técnicas—; cuanto mayor es el número de ejecutantes y menos su especialización, tanto menos posible es mantener el control de las "operaciones" efectuadas a partir de una forma móvil. Pienso que es bueno considerar, en vista de ciertas condiciones de ejecución, una forma móvil como una forma *material*, es decir, considerarla como una partitura posible de donde se sacarán una o varias partituras fijas, entre las múltiples que permite. Esto contradice el principio mismo, me doy perfecta cuenta de ello; pero sólo lo contradice en lo inmediato, pues los músicos deben acostumbrarse poco a poco a este modo de pensar. En el caso de la música de cámara, por ejemplo, esto ya no presenta ninguna dificultad; si se trata de un conjunto, hay que calcular siempre el margen de error posible y prever, por lo tanto, la movilidad en función del margen de error, es decir, incluir el margen de error en la movilidad o bien delimitar esta movilidad por el margen de error. Así, el problema no es tan insoluble como parece de entrada.

Querría agregar aún que diversos formantes de una estructura pueden tomar como referencia un tiempo homogéneo o un tiempo no homogéneo; por otra parte, se los puede concebir simultáneamente, inmediatamente, en función de su combinación, o concebirlos de un modo to-

talmente independiente de su distinción y montarlos con posterioridad, según sus propiedades destacables (es lo que yo llamaría trabajar con un material en cierto modo preforzado).

Se ve, en definitiva, que he tratado de definir la forma como un conjunto conceptual y no como un gesto (el gesto —si es que lo necesito— tendrá su lugar en este conjunto conceptual). En fin, me parece resuelta la antinomia forma pensada-forma vivida, pues de las deducciones concretas sobre las que se funda en el seno de un sistema formal lógico coherente, resulta que sólo puede ser vivida para ser pensada. ¿No era ésta una antinomia importante de resolver en la actualidad?

6. CONCLUSION PARCIAL*

He tratado, a lo largo de estas conferencias, de mostrar los fundamentos de una verdadera metodología de la composición desde el estadio morfológico hasta el de la gran forma. En el curso de esta operación me he visto llevado a tratar con mayor detalle uno u otro punto, porque presentaba más actualidad; pensé, en efecto, que era necesario reducir la anécdota a sus justas dimensiones y mostrar con claridad que el gesto, repetido, llevaba rápidamente a la gesticulación. La gesticulación nunca ha sido para mí un acto inteligente, y nunca sentí la necesidad, al hacer música, de dejar de lado la inteligencia. Por lo menos, he tratado realmente de descubrir un método deductivo que dé cuenta de mis actos y los justifique, y no he querido reunir catálogos de muestras o describir sólo el proceso que había adoptado para una obra determinada. He exigido entonces que se reflexione muy abstractamente sobre las categorías y las clases de problemas enfrentados; convengo en que no siempre es fácil hacerlo, pero no veo por qué tendríamos menos agilidad y rigor de espíritu que los otros intelectuales. En lo que concierne a la metodología, no admito que lo irracional asuma por sí solo su generación: es una actitud que caracteriza, a mi parecer, una negativa a asumir la responsabilidad de sus propios actos, y un rechazo —por miedo o incapacidad— de la ascesis necesaria si se quiere asumir esta responsabilidad. En lugar de huir de esta situación, que me parece central en los acontecimientos musicales actuales, he preferido abordarla de frente y averiguar cómo se podía acceder a un universo musical organizado de manera coherente. He dicho que no admitía que lo irracional se hiciera dueño único de la situación, no he dicho que desterraba a lo irracional de toda la actividad musical; es evidente que sin lo irracional

* Texto del último curso de Darmstadt de 1963 que debía servir de base a la conclusión de *Penser la musique aujourd'hui*, que quedó inédito.

la música perecería. Construir lógicamente el universo en el que debemos evolucionar no implica de ninguna manera que yo restrinja el conjunto de los medios psicológicos puramente intuitivos de que dispone el músico para *presentir* la eficacia de una forma particular, para *descubrir* ciertos medios de expresión e integrarlos en su actividad porque resultan, propiamente hablando, interesantes. Se tiende a creer que un músico, cuando reduce las operaciones musicales a un sistema formal, sufre "un encogimiento y desecamiento de su cerebro similar al que ocurre en la operación (bautizada precisamente *reducción*) a la que ciertos pueblos indígenas someten las cabezas cortadas de sus víctimas". Quien así habla es un matemático, Daniel Lacombe, y agrega: "Esta concepción de un logicismo a lo jíbaro, por más difundida que esté —entre los antilogicistas—, no deja de remitirse a un mito (con todas las significaciones más o menos ocultas que esto puede implicar)". Por lo tanto, no es válido el argumento consistente en afirmar: se esterilizaría la música "reduciéndola a un sistema formal cerrado en sí mismo y privado de todo contacto con lo real". Este argumento es sólo un reflejo de autodefensa en los espíritus que no son bastante ricos como para que su irracionalidad evolucione cómodamente en simbiosis con un universo racionalmente constituido; es una debilidad, no es, en ningún caso, una muestra de superioridad.

¿A qué viene, se preguntará el lector, esta analogía tan frecuente con el método matemático? En ningún momento he establecido relaciones directas entre música y matemática, sino simples relaciones de comparación; porque las matemáticas son la ciencia que posee la metodología más avanzada en la actualidad, he querido tomarlas como ejemplo, ya que pueden ayudarnos a remediar nuestras actuales lagunas. He querido echar, de alguna manera, los fundamentos de una metodología musical que hay que desvincular, en sí, de la metodología matemática a la que he tratado de vincularla por vía de analogía. Sin embargo, esta metodología tiene sus propios objetos, sus propios medios, se propone fines que le son exclusivos. No querría que se produjera la menor confusión a este respecto, y que se haya creído que "reduzco" las funciones musicales a funciones matemáticas; quien lo hiciera —y ya se hizo— ignoraría la especificidad de cada uno de estos dos universos.

Por otra parte, se puede plantear la cuestión siguiente: si este sistema formal, algunos de cuyos elementos he explicado en el curso de estos días, es puramente preconcebido o está ligado a mi experienia. Es muy evidente que la experiencia y el razonamiento son las dos faces —clara y oscura— de un mismo suceso; se elaboran experimentalmente objetos concretos; esta serie de elaboraciones nos acerca a una cierta cantidad de leyes que ordenamos en un sistema coherente; validos de este sistema, volvemos a partir hacia la experiencia, que nos permitirá descubrir un sistema mejor —que dará mejor cuenta de los sucesos musicales que queremos crear— o un sistema más fuerte, que engloba al precedente. Y hay que volver a partir... Por lo tanto, un sistema formal no es algo congelado, a priori; todo lo

contrario, sólo es, por así decirlo, la mejor solución provisoria que nos permitirá encontrar otra solución provisoria aun mejor, o, por lo menos, más amplia. No puede encontrarse una dialéctica más enriquecedora entre experiencia vivida y pura especulación; mi pensamiento, entonces, no "gesticula"; avanza manteniendo integralmente todas las adquisiciones ya hechas.

En resumen, en la experiencia musical, respecto de nuevos esquemas, de nuevas estructuras, respecto, en general, de nuevas proposiciones (como acerca de toda proposición intelectual), hay que plantearse tres cuestiones fundamentales: la del *sentido*, la de la *validez*, la de la *utilidad*. Un nuevo medio de estructura, por ejemplo, ¿tiene una significación? Si la tiene, hay casi siempre validez, según los casos particulares. No es necesario insistir sobre esta última noción, pragmática. Ciertas investigaciones son a menudo caducas porque no se han planteado estas tres cuestiones fundamentales.

Para dar una conclusión a esta serie de conferencias, retomaré los términos de Rimbaud en sus famosas cartas a Isambard y a Demeny:

"Se trata de llegar a lo desconocido mediante una REGULACIÓN de *todos los sentidos*".

"El Músico se hace *vidente* mediante una larga, inmensa y razonada REGULACIÓN de todos los sentidos."

7. PERIFORMA*

¿Un congreso sobre la forma?

¡Por cierto!

Abordar sin temor semejante tema equivale a estimarse bien seguro del "resto"... ¡Qué imprudencia, lanzarse a esta azarosa investigación!

¿Es el fondo lo que menos nos falta?

Sin embargo, no está previsto por el momento ningún congreso sobre el fondo ("alegar sobre...").

Así, henos aquí dispuestos a un crucero extremadamente educativo, embarcados en la canoa formal, abastecidos ampliamente de provisiones de boca: quiero decir, de frases, palabras, términos...

No me siento tan inclinado, en verdad, a pagar el tributo de una

* En 1965, los cursos de Darmstadt organizaron un congreso sobre la Forma en la música contemporánea y sus informes fueron publicados en el nº 10 de *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik* (1965). Se anunció que el texto de Boulez aparecería en una futura entrega; pero no fue así. Este texto se reencontró, sin ninguna explicación contextual, en el número de *Lettres françaises* del 16 de junio de 1966.

contribución provechosa a los numerosos problemas que tienen la misión de asediarnos.

No tengo ninguna tentación de remontarme al diluvio; ningún demonio quiere soplarme justificaciones definitivas o provisorias. Si hay alguno, me encuentra más bien proclive a vagabundear.

Tomo de mí mismo, como frontispicio: "la revolución no sólo hay que construirla, también hay que soñarla".

Sin rezongar sobre lo bien fundado de este exergo, no me doy tiempo para soñar ninguna revolución, y cuento sobre los demás para que me proporcionen una cantidad de discursos sólidos, robustos, sustanciales, mientras que yo me atengo a propósitos versátiles, humorados o arabescos.

¡Terminado el exordio!

La forma: la palabra, habría podido decir Jarry...

Puedo pensar en otra cita. Webern se refiere a Hölderlin: vivir es defender una forma. De aquí en adelante, me considero único responsable de lo que deduzco de esta frase, pues partiré de la recíproca: una forma, es defender la vida; o, más egocéntrico: la forma es defender su propia vida.

Conjugaré con gusto el destino musical —¡o cualquier otro, no seamos exclusivos!— según este ritual:

yo		formo
tú	trans	formas
él	de	forma

Raíz, si se me permite, proteiforme...:

formal,
formalismo,
formación,
información,
informal,
fórmula,
informulado,
formulario,
formulación,
formante,
etcétera.

Sin olvidar...:
¡formidable!

(no excluyo, por principio, la impostura).

Me viene a la memoria que un esteta menos avisado que brillante hacía un día una confidencia y confesión (entre las numerosas confidencias y múltiples confesiones que había proferido) de sus predilecciones: "a la vida de las formas", decía en sustancia, y con un juego de sustantivos, "prefiero las formas de la vida". Podría amalgamar Hölderlin y Cocteau, afirmando: "prefiero defender las formas de la vida, que defender la vida de las formas". ¡Qué buen programa! Hay para mantener ajetreadas a varias generaciones de relucientes humanistas.

No estamos, lamentablemente, en un congreso sobre el humanismo; tengo entonces que renunciar a la riqueza de desarrollos que este aforismo comporta. (A propósito de humanismo, me parece que muchos ideólogos emplean esta palabra clave contra el formalismo; sin embargo, la manera en que la usan se asemeja a un cierto arte de valerse de la meteorología para iniciar conversaciones intrascendentes...)

La forma: esta palabra, palabra-maestra, y palabra de maestro, me deja perplejo.

Cuanto más se la quiere aferrar, tanto más se escapa; cuanto más se la quiere discernir históricamente, tanta más realidad pierde.

Cuanto menos se habla de ella, tanto más se insinúa; cuanto más se discute sobre ella, menos se llega a un acuerdo.

Hay interrogaciones que nos vemos llevados a repetirnos sin tregua; como un eco, hasta que el eco se vuelve incongruente:

¿qué es la forma?

¿qué es la...?

¿qué es...?

¿qué...?

...? (dejaré de lado la forma irreverente del eco).

¿La selva virgen es una forma?

Sin duda...

Entonces, la imaginación es también una forma.

¿Basta eso para convencer a cualquiera?

No lo creo. Pero a medida que avanzo, pongo en duda las virtudes de la convicción: a esa viuda le encuentro poco interés.

Adopto el método-Rimbaud/Infernal.

"Una tarde, senté a la Forma (gran F, naturalmente) sobre mis rodillas. (¿Por qué no? ¡No hay nada de indecente en eso!). Y la encontré amarga (Eso les ocurrió por cierto a muchos individuos, aunque antes no se hayan atrevido a sentar a la Forma sobre sus rodillas...). Y la injurié (Apostaría que son muchos menos los personajes que se entregaron a esta ocupación despreciadora).

Podría proseguir la parodia de este poema; pero se volvería ejercicio y escolástica... ¡forma muerta!

Primavera u otoño, sólo nos traería "la espantosa risa del idiota..."

Giremos siempre

en torno...

de la torre más alta.

La forma:

¿es un gesto, un accidente? ¿un conjunto de gestos, un conjunto de accidentes?

¿es el encuentro del azar?

¿es una disciplina?

¿es una verdad a descubrir, o a reinventar?

¿es una concepción? ¿una voluntad?

¿es un esquema heredado a través del dédalo?
¿es un laberinto organizado?
¿es una revelación?
¿una iluminación?
¿un choque?

¿es una duda?
¿es el ajuste a tientas?
¿es el misterio que no cesa de recomponerse en la evidencia?
¿es... un sol negro?
Preguntas de preguntas...

Vieja alquimia, veo los rastros; y no estoy satisfecho.

Nos ha abandonado la realidad de los esquemas, para bien y para mal; entonces, hay que adaptarse a este vacío irremediable y sustituirlo por... pero ¿sustituirlo por qué? ¿No es justamente ésta la cuestión?

La forma, esa linda piedra filosofal que divierte en su búsqueda a los niños grandes sensatos, y serios, y aplicados: ¿encontrarán? ¿No encontrarán?

Aproximo cosas, produzco choques: ¿esto es ya el embrión de una forma?

¿Puedo atenerme a lo eventual, o debo incluir lo previsto?

¿Hasta qué punto voy a despistar al descifrador de sueños? ¿Tengo que dar las claves de la comprensión? ¿O puedo amurallarme sólidamente en mi fortaleza imaginaria?

"Qué fácil es escribir, qué difícil es componer."

Sin signos de exclamación, sobre todo. Ese sería el título de un capítulo, objetivo. Para llevarlo a su término-descripción, la forma desempeñaría probablemente el rol de un análisis espectral... ¡totalmente espectral, incluso!

¿Quién dirá los afanes de la transmutación, los horrores de la transubstanciación formal? Algunas veces me siento más dotado para la descripción de los fantasmas...

¿El paraguas, la máquina de coser y la mesa de disección pueden, por su sola e insólita aproximación, crear una forma? Pregunta absurda, cuya necesidad quizás no se haga sentir en absoluto, pero cuya actualidad no dejaría a veces de hacerse presentir...

La forma: palabra-maestra, dije más arriba. Un error tipográfico me hizo decir: palabra-mestra; podría continuar por la pendiente de las asonancias: palabra-maestra, palabra de maestro, palabra-mestra, palabra de pestra; palabra-pedestre; tonto-maestre... (*Sinbad the sailor*... ¡y otros recursos odiseicos!)

Retomemos el razonamiento por el absurdo:

No defiendo una forma, por lo tanto no vivo. ¿Justo?

o bien: Vivo, por lo tanto defiendo una forma. ¿Más justo?

más comúnmente: vivo, por lo tanto no tengo que preocuparme de defender una forma (salvo que sea una cruzada política, en cuyo caso...)

¿hay siquiera un anacoreta que haya dicho nunca: me preocupo de defender una forma, y por lo tanto no vivo?

(Si este anacoreta existiera, habría que buscarlo a toda costa y traerlo a una sesión de este congreso. Podría proporcionarnos algunos datos interesantes e inéditos. Pero quizás nos contemplara con una silenciosa conmiseración; luego se iría sin explicar nada, dejándonos con nuestra avidez de conocimiento. ¡Y nos veríamos más reducidos que nunca a ensamblar con paciencia paraguas y máquinas de coser con mesas de disección!)

En principio, comienzo por vivir; me esfuerzo en ello, por lo menos, tanto como puedo. (¿Es tan fácil como se supone, y como se dice?) Vivo, sin duda; pero me interesa adquirir un saber. ¿Qué es el ser humano sin el saber? No se distingue de la bestia... Así, ¡viva el estudio!

Provisto de mi pequeño bagaje, he aquí que para ser original comienzo por desembarazarme de él con presteza; los mejores maestros del pensar lo han aconsejado siempre con insistencia. ¡Cómo me atrevería a no seguirlos en este punto vital!

Y heme aquí entregado al zigzag del instante.

Para dominar los acontecimientos, ¿voy a repescar de prisa mi pequeño bagaje? ¿O voy a dejarme deliberadamente gobernar por mi fiebre y a trazar con delicia los diagramas de mi energía creadora? Problema entre los problemas.

¿Cómo debo formarme, incluso formularme? ¡Como operador de mí mismo; debo coagular el relámpago! (La comparación, el atrevimiento lo impone..., no es completamente incongruente.)

Alquimia del lenguaje, que no ha terminado de hacernos fintas...

Releo palabras escritas no hace mucho[1]; me parecen muy serias, totalmente adecuadas a las circunstancias.

Transcribo algunas, en cursiva, naturalmente.

Forma y contenido son de la misma naturaleza, juzgables mediante el mismo análisis. El contenido extrae su realidad de su estructura, y lo que se llama forma es la estructuración de estructuras locales, en lo que consiste el contenido.

(Por lo demás, esto no es mío, sino de un eminente etnólogo, Lévi-Strauss; no he hecho, entonces, sino retomarlo por mi cuenta.)

¿Está ahí anotado lo inexpresable? ¿Son éstos los vértigos fijados?

Prosigo mi relectura, y descubro ingenuidades que, retrospectivamente, me encantan. He aquí una muestra:

Se ha vuelto entonces muy difícil hablar de la forma en general, pues casi no se puede separar este estudio del estudio de los aspectos particulares que ésta reviste en cada obra; a lo sumo, se pueden desentrañar algunos principios organizadores generales.

Esta prudencia extremada es muy loable, y todavía hoy la apruebo.

[1] Todo este final no figura en la versión publicada por *Les Lettres françaises*. Las citas en bastardilla están tomadas del texto consagrado a la *Forma*.

La apruebo más que nunca, pues encuentro siempre que es uno de los temas difíciles de debatir "en congreso".

No dejé, sin embargo, de disecar algunos aspectos estructurales, pues no desesperaba por completo de que cierto esfuerzo de disección me llevara al territorio de la definición.

El camino no dejaba de ser árido; a veces —a menudo— la aridez se mostraba desconcertante, en el sentido más literal. Pero para llegar a la tierra prometida de las definiciones, ¡por qué desiertos no se atrevería uno a pasar! Las tablas de la ley ejercen de tiempo en tiempo una fascinación mezclada con repulsión, que nos incita vivamente a la intrepidez exploratoria...

Sigo leyendo:

Puede deducirse de ello que la evolución formal, contra las referencias, debe llegar a un tiempo irreversible en que los criterios de forma se establezcan a partir de redes de posibles diferenciados.

...

No tengo entonces conciencia de la forma, y mi "ángulo de audición" sólo se establece una vez desarrollada enteramente la forma, a posteriori.

...

Encuentro el accidente al final de una deducción lógica y coherente.

(A esta frase, le concedo por lo menos una cierta facultad de extravagancia; que se me permita ceder cada tanto el paso a esta virtud.)

...

Se ve, en definitiva, que he tratado de definir la forma como un conjunto conceptual y no como un gesto (el gesto —si es que lo necesito— tendrá su lugar en este conjunto conceptual). En fin, me parece resuelta la antinomia forma pensada-forma vivida, pues de las deducciones concretas sobre las que se funda en el seno de un sistema formal lógico coherente, resulta que sólo puede ser vivida para ser pensada. ¿No era ésta una antinomia importante de resolver en la actualidad?

¡Cierren el libro!

¡Basta de palabra escrita, transcripta, traducida, coagulada en citaciones arabescas! Dejemos el estricto laberinto de las palabras cimentadas para deambular libremente en medio de arquitecturas improvisadas en el instante mismo en que la palabra se emite.

CAPÍTULO II

Ver y saber

8. PROBABILIDADES CRITICAS DEL COMPOSITOR*

Al hablar de los escritos de Delacroix sobre la pintura, Baudelaire enuncia: "Estaba tan seguro de *escribir* lo que pensaba sobre una tela, como preocupado de no poder *pintar* su propio pensamiento sobre el papel". Y Baudelaire refiere también estas reflexiones del pintor: "La pluma —decía a menudo— no es mi *herramienta;* siento que pienso con precisión, pero me espanta la necesidad del orden al que me veo forzado a obedecer. ¿Me creería si le digo que la necesidad de escribir una página me da dolor de cabeza?"

Sin embargo, aunque la obra crítica de los creadores sea de una importancia menor en comparación con las obras maestras que produjeron, subsiste esta necesidad, esta obsesión de precisar su dominio, sus investigaciones. Nunca se expresa en ese terreno lo esencial de un autor, pero esos enfoques teóricos, esos análisis, esas explicaciones pueden revelarse como un comentario necesario, una especie de encantamiento que preside la génesis de la obra propiamente dicha. Se pretende a menudo separar en compartimientos estancos la teoría y la práctica de un arte; viejas separaciones de fondo y de forma, de ensayos y obras, que una tradición académica se empeña celosamente en salvaguardar. Parece, sin embargo, que la situación de un creador es más compleja de lo que esta distinción académica querría suponer; es inaceptable una segregación tal de sus diversas actividades, si se piensa en todas las interferencias que tienden a manifestarse bajo el simple signo de la imaginación.

Debemos tener en cuenta este hecho muy importante: la coincidencia de las dos actividades —llamémoslas provisoriamente, crítica y creadora— no puede ser gratuita en ningún caso. Nada es menos discutible que el

* *Domaine musical,* Boletín internacional de música contemporánea, nº 1, 1954, págs. 1-11.

hecho de que este fenómeno doble de realización y de reflexión depende no sólo de la personalidad de los creadores, sino también de la época en que éstos se sitúan. Según una primera aproximación, deberían distinguirse en la evolución continua de un arte fluctuaciones más o menos lentas, más o menos violentas: por una parte, períodos de establecimiento de un lenguaje, de extensión de los medios, períodos, en síntesis, estables en que una cierta parte de automatismo funcional garantiza una quietud básica; por otra parte, períodos de destrucción, de descubrimientos, con todo lo que esto implica de riesgos a correr ante exigencias nuevas, insólitas. En el primer caso, pocos escritos, aparte de algunos pleonasmos polémicos cuyo interés se agota rápidamente; en el segundo, por el contrario, se entablan discusiones apasionadas sobre los problemas fundamentales de un arte que ha visto degenerados sus automatismos, debilitados sus medios, menoscabado su poder de comunicación. Basta recordar los numerosos escritos de Rameau —y las enconadas querellas que suscitaron— para comprobar en qué medida nuestra época, por más recriminaciones que se lancen unos a otros, no tiene el monopolio de este frenesí de obras o de opúsculos teóricos.

Hoy se discute mucho sobre la música. ¿Serie o no? ¿Atonalismo o no? Tales son, ante todo, las dos cuestiones principales a la orden del día; el pobre "sistema dodecafónico", que entierran con rabia cotidianamente, sobre el cual se profetiza sombríamente desde hace bastante años, sigue estando "siempre de pie"... como cierto Becerro de Oro. Los ataques que se le dirigen son la prueba más irrecusable de su vitalidad. Se le corta una cabeza; le nacen diez; y los críticos truenan, y los compositores fulminan, y los compositores-críticos explican —enardecidos o con los nervios distendidos—. El duelo (sentido literal) es con "ideas", o cifras, o simplemente a fuerza de afirmaciones categóricas; todos se arrojan al rostro argumentos irrefutables; a cada uno le dan lástima los demás. Cuando se agota o vuelve fastidioso el gracejo de estas esgrimas periodísticas, o pierde fuerza por falta de inteligencia, ¿qué puede subsistir de este estrépito, sino exposiciones precisas que se apoyan sobre la experiencia misma de la obra escrita? Así saldría a luz una noción de críticos constructiva, complementaria de la actividad creadora, que aportaría una valiosa y positiva contribución al desarrollo de un lenguaje, de una poética, excepto que se transforme, perdida su utilidad, en un simple documento; pero qué documento esencial para definir el rostro de una época.

Frente a la actualidad, hay una sola actitud a adoptar; no perturbarse por los inválidos y los sordos que tacharán siempre de irrespetuosa a la honestidad, de jactancioso al coraje y al orgullo, a la independencia. Deleznables como son, ubican la discusión a su nivel que es bajo, según sus medios, que son nulos; responderles sería simplemente vulgar. Fuera de este sólido magma de lo "asentado", ¿qué nos queda por encarar? ¿No se supuso nunca que las preguntas planteadas por el oyente, se las tendió a menudo a sí mismo el creador como trampas, antes de poder argüir acerca de

una dirección cualquiera? ¿Por qué entonces se manifestaría una reticencia si el creador trata de diseñar la huella por la que trancurren sus esfuerzos? ¿Cuáles serían, sobre todo, los aspectos más simpáticos y más eficaces de tal actitud? Podemos tratar de efectuar algunas investigaciones sumarias en este campo, situar algunos puntos precisos, sin pretender, no obstante, llegar a soluciones perentorias: sólo contribuirían a aumentar la confusión de lo generalmente aceptado.

Primera forma de crítica, la más inmediata: una reflexión (que no se vea en esto, sobre todo, un juego de palabras aproximativo). En el *Salon* de 1846 escribe Baudelaire: "Creo sinceramente que la mejor crítica es la entretenida y poética; no la fría y algebraica que bajo pretexto de explicarlo todo, no contiene ni odio ni amor, y se despoja voluntariamente de toda clase de temperamento; sino —porque un cuadro es la naturaleza reflexionada por un artista— la que será ese cuadro reflexionado por un espíritu inteligente y sensible. Así, la mejor presentación crítica de un cuadro podrá ser un soneto o una elegía. Pero este género de crítica está destinado a las colecciones de poemas y a los lectores de poesía". Este razonamiento especioso parecería pecar sobre todo por su humor; sin embargo, parece que esta forma de crítica —si se tiene la capacidad de formularla— es de lejos superior a todas las otras formas practicadas, que sólo son degradaciones más o menos deformadas de aquélla. Pues no hay nada más común, a decir verdad, que esta crítica reflectiva o impresionista; pero la calidad del reflector o la de la impresión dejan a menudo mucho que desear; en cuanto al tono poético, falta por desgracia totalmente, pues es cosa bien sabida que no hay plétora de buenos poetas. Culpa de la falta de aptitudes no propicia a la calidad en el caso de estas críticas entretenidas y poéticas.

Si reconocemos nuestra debilidad desde el punto de vista del soneto y de la elegía, debemos resignarnos a no ir, como en un juego de espejos sutil —y mágico, y milagroso—, de obra maestra en obra maestra: prolongamientos inauditos que muchos quieren suponer y que han sido muy raros, por el hecho de que los creadores excepcionales no se encontraron forzosamente sobre ese terreno que es como indispensable a este género de aventura. ¿Cuál es entonces la primera cualidad que nos recomienda Baudelaire? "En cuanto a la crítica propiamente dicha, espero que los filósofos comprendan lo que voy a decir: para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica debe ser parcial, apasionada, política, o sea, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde un punto de vista que abra todos los horizontes posibles." Este último será el individualismo bien entendido: ordenar al artista la ingenuidad y la expresión sincera de su temperamento, ayudada por todos los medios que le proporciona su oficio". Baudelaire nos propone esta conclusión: "La crítica debe cumplir su cometido con pasión, pues por ser crítico no se deja de ser hombre, y la pasión acerca a los

temperamentos análogos y eleva la razón a alturas nuevas". He ahí un recorrido pleno de emboscadas, de ilusiones y de espejismos. No es parcial o apasionado quien quiere; en cuanto al individualismo bien entendido, deja —osadamente— libre tránsito por puentes de asnos. Una cosa es segura desde el comienzo; abominación al eclecticismo asexuado.

Con este primer término tenido por negativo, y la imaginación como segundo término positivo, parece posible proceder a una ubicación de lo que representa la crítica "razonable y apasionada".

La crítica del compositor, para hablar de lo que nos concierne en este punto más especialmente, es en efecto, en principio, una crítica analítica de los otros. De técnico a técnico, no hay lugar para astucias; ninguna triquiñuela podría resarcir al observador de los disgustos o decepciones que ha experimentado. La admiración del primer contacto, por el contrario, sólo podrá reforzarse al examinar una obra sin fallas, donde, para hablar una vez más según Baudelaire, el máximo de medios se conjuga con un temperamento excepcional. El compositor fija así sus coordenadas y va igualmente a evaluar la medida de sus exigencias. Le es lícito incluso, con bastante discernimiento, prever las rápidas caídas de obras que tienen su cuarto de hora de auditorio (auditorio a menudo de un gusto dudoso, por razones ambiguas); prever cuáles hombres serán más especialmente ratificados por el porvenir, y por qué razones sólo pueden serlo en lo inmediato por un público restringido. En suma, se esfuerza por hacer visible para sí mismo el residuo de una época. No se trata de un juego, de una apuesta a realizar sobre la posteridad. ¿Qué importa esta apuesta si se limita a ser un entretenimiento inteligente, a la vez que poco peligroso de practicar? En el caso del compositor, esta discriminación es vital; si tiene la debilidad de rehusarse a este "examen de conciencia", entonces tanto peor para él: navegará muellemente, rico de prejuicios, infatuado de tradición, hasta que la inanidad se apodere de él y le quite toda esperanza.

Pero este "examen de conciencia" no podría contentarse con una trivial comodidad en la exploración. Hay que poner en ella un gran poder de asimilación, a la vez que un discernimiento y un gusto que dependen de una imaginación activa y curiosa. Sin la curiosidad, no se saca nada de una partitura; podrá ser objeto de mil comentarios insípidos, inconsecuentes; sólo será eficaz el que dé una dirección, una prolongación a una imagen reflejada —pues las deformaciones impuestas por el prisma de una personalidad condicionan la vitalidad de la crítica—. Sin duda, hay que desconfiar de la literalidad; hay una cualidad trascendente de la crítica que se apoya sobre la técnica y el análisis propiamente dicho, por supuesto, pero que domina a tal punto el vocabulario que puede pretender generalizaciones y síntesis prohibidas a la visión miope. Habría que agregar además como cualidad esencial de la crítica del compositor una "irrespetuosidad" fundamental (una *duda*); no la falta de respeto vagamente anarquis-

ta —sin eficiencia—, de una turbulencia dependiente de la moda; esa "irrespetuosidad" se contentará con ocurrencias que errarán el blanco porque están desprovistas de toda relación real con el objeto a que apuntan. Algunos petardos de este calibre fueron a menudo lanzados por innovadores o revolucionarios cuya principal innovación y singular revolución consistían en una ausencia muy peculiar de reflejos inteligentes. El espíritu de viajante de comercio es la principal materia prima de este tipo de irrespetuosidad, así como una notable vacuidad en la información —eufemismo empleado para describir ese tipo de temible estupidez que es la incultura—. Las libertades que se toma, se las concede gratuitamente, no trataría de permitírselas. Es en este punto preciso donde la irrespetuosidad fundamental de que hablábamos más arriba difiere de un pensamiento superficialmente libertario. La irrespetuosidad permite afirmarse mediante el cuestionamiento más radical que se pueda concebir: nacida a la duda, llega a una certidumbre, a una fundación jerárquica de los valores que determinará una situación nueva en la creación por venir. Pero un cierto Descartes ha aclarado suficientemente este punto, como para que no haya necesidad de insistir sobre él.

Es posible darse cuenta, entonces, de que la actividad crítica de un creador —sea que la formule o sólo la piense— es indispensable para su propia creación. Es, en suma, un "diario de a bordo", escrito o no: el hecho de escribir este diario es sólo una actividad expresada, y no realmente la otra vertiente de una actividad doble. Así, el punto de vista que se trata de imponer y de mantener a propósito de los artistas-artistas y de los artistas-teóricos sólo se resume en una beata simpleza inventada por impotentes para proteger a otros impotentes.

Sin embargo, esta actividad única —expresada doblemente— puede revelar una dualidad de naturaleza que también señala Baudelaire en su gran artículo sobre Delacroix. Habla de ese "carácter doble de los grandes artistas que los impulsa, como críticos, a elogiar y analizar más voluptuosamente las cualidades de las que tienen más necesidad, en tanto creadores, y que son antitéticas de las que poseen en abundancia". Más adelante dice también: "¿Por qué buscar lo que se posee en cantidad casi superflua y cómo no elogiar lo que nos parece más raro y difícil de adquirir? Veremos que siempre se produce el mismo fenómeno en los creadores de genio, pintores o literatos, cada vez que aplican sus facultades a la crítica". Esto correspondería casi a la evolución del creador —agregaremos aquí *el músico* al pintor y al literato que menciona Baudelaire—. Cuando es joven experimenta la necesidad de definir su propia personalidad, de visualizar lo que le da fuerza; quiere discernir ante todo sus cualidades, llevarlas a su grado máximo de rendimiento. Alcanzado este punto, es evidente que se produce una cierta estabilidad; estabilidad que va a engendrar otra inquietud: ¿cómo salir de estas cualidades hipertrofiadas, que amenazan ahogarnos con su exuberancia? Olvidarse a sí mismo con extravío, renegar de sí sin coherencia, no es un buen método: hay un error sobre el sentido

del verbo "renovarse"; la mayoría sólo ve en él un juego furioso de camaleón, un suero de Bogomoletz para edades escalonadas, una aventura de ciencia-ficción. Tales "renovaciones" no perdonan al que es víctima de ellas. En cambio, si se considera que "renovarse" consiste en una igual "falta de respeto" por sí mismo que la que se ha tenido para con los antecesores, entonces la experiencia se vuelve fecunda. La irrespetuosidad hacia sí mismo amplía un campo de visión, sin participar por ello en una demagnetización completa de la brújula. Es innegable que al poner en duda todas las trayectorias que uno ha recorrido, se llega a experimentar una obsesión por las cualidades que nos son menos familiares, las más penosas de adquirir, digamos incluso las más atrofiadas.

Así, el estudio de las cualidades de los demás, complementarias de las propias dotes, lleva al creador a una especie de autocrítica —¡palabra que hoy se emplea muy a menudo!—. Por lo demás, habría una gran exageración en pedirle al compositor que defina sus deseos estéticos, sus búsquedas morfológicas; es decir, pedirle una perfecta definición crítica de sí mismo. Hay que convenir en que si esto fuera posible la obra ya no tendría posibilidades, pues ese atajo la habría privado desde su génesis de toda necesidad. Un análisis crítico de sí mismo no podría ser nunca otra cosa que un instrumento de selección, de preparación que preside a la elaboración de la obra, a la vez que un instrumento de corrección en los momentos en que la propia convicción pierde todo asomo de certeza. Pero ¿en qué medida puede realizarse sin riesgo este análisis crítico? ¿Para reforzar la imaginación y no desecarla? Ecuación personal que sería vano querer reducir a normas: el don subsiste hasta en esta facultad. Digamos solamente que una negativa constante a aceptarse nos parece indispensable para toda creación viviente.

Se podrá juzgar que estos puntos de vista están profundamente en desacuerdo con un tiempo en que la "espontaneidad" es, muy especialmente en Francia, una maza siempre dispuesta a golpearnos: "producir música como un manzano produce manzanas". Por azar, esta frase es de Saint-Saëns... Baudelaire —otra vez él—, en el *Salón* de 1859, hablaba del artista sin alma y sin instrucción, "simple niño *mimado*". No hay nada que cambiar en la diatriba que dirigía contra las "pequeñas tonterías indecentes del *niño mimado*". Estamos siempre en medio de la apestosa gritería de horribles degenerados que por su inconsciencia resultan inocentes de sus propias inmundicias. No esperamos sustituir a Hércules en sus proezas de higiene, pero tenemos derecho a exigir un mínimo de discreción en la ostentación de la estupidez. "Descrédito de la imaginación, desprecio de lo grande, amor (no, es una palabra demasiado bella), práctica exclusiva del oficio, tales son, a mi parecer, en lo que respecta al artista, las principales razones de su envilecimiento", escribe Baudelaire.

Propongámonos pues, frente a nuestra época, una creación ligada indisolublemente a una crítica constructiva. Recordemos, sin embargo, la grandeza peligrosa de esta noción, a la vez que sus límites desafiantes.

Baudelaire, al que citaremos por última vez, enunciaba: "Como (las artes) son siempre lo bello expresado por el sentimiento, la pasión y el ensueño de cada uno, es decir, la variedad en la unidad, o los rostros diversos de lo absoluto, la crítica confina a cada instante con la metafísica". Y en su *Pädagogisches Skizzenbuch* Paul Klee responde: "Se aprende a conocer algo por la raíz, se aprende la prehistoria de lo visible... En el plano superior, comienza lo misterioso". Imposible no reverenciar más profundamente el don y la imaginación, y no reconocer, como decíamos al comienzo de esta exposición, que el trabajo crítico será una especie de encantamiento que hará germinar la obra. En cuanto a los dolores de cabeza de que hablaba Delacroix, querríamos creer que no llegarán al punto de aniquilar toda veleidad de practicar esta doble solución de la activa locura en que se resume el deseo de expresarse.

9. ALTERNATIVAS*

¡ni dictador, ni artesano!

¡es la gran oportunidad de *desmitificar* esta denominación de "especialista", requetecómoda para desembarazarse sin escrúpulos del hoy musical, para acaparar la historia, el pasado y hacer con él ese mejunje soso para estómago distraídos!

se debe *desmitificar*, con no menos urgencia, al personaje que muy a menudo hace de "jefe" en detrimento del acontecimiento en marcha, negando (renegando, más bien) su esencial razón de ser; en detrimento, más trivial, de los prestigios de la obra que se vuelven, por una especie de desviación, su propio prestigio.

¡ni oráculo, ni sirviente!

a evitar, pues: al aficionado camuflado con astucia, tanto como al profesional estrechamente limitado; estas dos calamidades, temibles a igual título, desembocan en desilusiones paralelas, en fracasos idénticos, en catástrofes similares, desvían del conocimiento; rechazan la adhesión; generan la confusión, provocan el malentendido; retardan la coincidencia, falsean la óptica, secan el flujo vital de la comunicación.

en lo que concierne al desarrollo contemporáneo: cada punto nuevo requiere un saber, algo adquirido, una reserva de recursos.

(las obras actuales plantean cada vez más problemas de acústica a la vez que problemas de gesto. Sin embargo, estas dificultades no surgieron súbitamente, ni siquiera subrepticiamente: van de la mano con ciertas concepciones amplificadas cuyo origen se encuentra en las partituras más

* Texto de presentación en los cursos de Basilea (1965).

importantes escritas desde el comienzo del siglo XX. si no se hace pasar la enseñanza de la dirección orquestal a través de esta instauración de la modernidad, no cabe sorprenderse al enfrentarse a terribles lagunas respecto del presente directo).

Señalados rápidamente estos puntos nuevos:

los gestos no métricos implican el entrenamiento perfecto en los gestos métricos más complejos;

la acústica libre exige una cultura particularmente sutil de la acústica obligada;

el control de una música "en expansión" sólo puede adquirirse a partir de la escucha absoluta de una partitura "fijada".

sería vano solicitar, descuidando deliberadamente los campos fundamentales de la investigación, la aprobación del compositor, exigir la confianza del músico, reclamar, reivindicar los sufragios de la colectividad, admitiendo —¡el caso más corriente!— que nadie está ganado de antemano para vuestras convicciones, capacidades y poderes.

en lo que concierne al dominio pasado: considerar que la codificación es función de la lejanía en el tiempo, constituye el contrasentido primero al cual pocas individualidades escapan. por otra parte, ¡una cierta estética de la demostración física yerra el blanco! dicho de otra manera, la maestría corporal no se puede separar del entrenamiento intelectual.

intelectualmente, hay que concebir la obra: ella misma, su ambiente, sus resonancias armónicas que cambian de una época a otra, sus constantes, y el porqué de su perennidad. una dramatización exterior mediante una pantomima más o menos apropiada no dará cuenta de ningún estilo, de ninguna emoción, de ninguna forma; en lugar de mediatizar la obra, la sustituye por un subproducto vulgar que escamotea la legibilidad y la comprensión, esta dialéctica del presente en el pasado, y del pasado en el presente, con la implicación esencial del futuro, constituye la exigencia fundamental que debería responder de toda actividad de intérprete.

alban berg, interrogado sobre lo que exigía de un teatro de ópera, respondía: "den las óperas clásicas como si fueran modernas... y recíprocamente".

en todas las ramas de la vida musical estamos aún lejos de esta aspiración, ¡formulada el 12 de septiembre de 1928! (en una revista, es cierto, titulada "música y revolución"...)

¡ni mesías, ni sacristán!

la diéresis que comprobamos en el "repertorio", ¿no podría deberse a esta otra diéresis más peligrosa: entre la creación y la ejecución? de un lado, se piensa; del otro, se actúa. ¡la mujer-sin-cabeza y el hombre-sin-piernas! qué gracioso apólogo.

sin tener la nostalgia de una unidad evaporada, ese paraíso terrenal que la manzana de la especialización nos habría hecho perder, se pueden considerar ciertos dilemas como inútiles, incluso dañinos.

hay por cierto una ineluctable "magia" en la relación que debe es-

tablecerse entre la obra y el grupo a través del medio/conductor; no todo pensamiento creador posee forzosamente esta fuerza de transmisión, independiente —bastante— del esquema de producción. entran en acción fenómenos psicológicos, que tienen poco que ver con la búsqueda de la "verdad" por sí misma; habilidades de oficio, igualmente; en suma, un don específicamente orientado.

sin embargo, sin requerir la imposible distribución ideal, nos vemos llevados a desear que haya una corriente más intensa entre los dos polos de este campo magnético, la actividad musical.

encerrarse en la profecía conminatoria / navegar soberbiamente en el palacio de las sombras; vaticinar, soñar / realizar, afanarse; excluir / excluirse: ¿no nos ahorraremos estas falsas apariencias de la trivialidad, puesto que no podrían ocupar el lugar de la elección?

La alternativa elemental se traduce, al fin de cuentas —agreguemos la indispensable gota de bitter:

¡ni ángel, ni bestia!

10. DISCIPLINA Y COMUNICACION*

No se trata de una novedad que haya que comprobar: hay en la pedagogía una definida desazón, que se prolonga desde hace un cierto número de lustros. Lo que se puede llamar la transmisión del oficio se ha vuelto netamente insuficiente en relación con lo que era con anterioridad. Por otra parte, el fenómeno no es exclusivo de la música, y a este respecto no debemos considerarnos privilegiados. Basta leer la correspondencia, o las conversaciones de Cézanne referidas por sus contemporáneos. Se quejaba amargamente de no haber aprendido su oficio por obra de la enseñanza, como ocurría en el siglo XVI, por ejemplo. Sentía gran envidia por el Ticiano: nada le quedó secreto, no tuvo ninguna dificultad en apropiarse de la técnica de sus predecesores. Cézanne debió penar duramente para llegar a resultados que en aquellas épocas se habrían considerado absolutamente naturales. Hace sesenta años de esto, y no se avanzó nada en la solución del problema.

* Conferencia en los cursos de Darmstadt en 1961, publicada con el título "A bas les disciplines!", contra la opinión de Pierre Boulez en *Les Lettres Nouvelles*, febrero-marzo de 1964, págs. 63-79.

En efecto, ¿qué se enseña en un conservatorio? Un cierto número de reglas tradicionales, muy limitadas en el tiempo y en el espacio; después de lo cual, si uno quiere lanzarse al dominio contemporáneo, tiene que saltar, por así decirlo, con un paracaídas en miniatura, a su cuenta y riesgo. Este salto a lo desconocido, ¿cuántos se atreven a darlo? ¿Y cuántos sentirán que tienen las fuerzas necesarias para ello?

En principio, toda enseñanza debería tomar como base la evolución histórica, y sin obligar a un estudio musicológico demasiado especializado, apoyarse ante todo en el conocimiento de los textos del pasado, inmediato o lejano. Los textos literarios del pasado están mucho más difundidos que los textos musicales de las mismas épocas. El fenómeno es mucho más evidente aun en pintura. En el caso de la música, existe una dificultad suplementaria. La música está tan ligada por una parte a su notación y por otra a los instrumentos, a la técnica instrumental y a la lutería, que al caducar los medios de transmisión también caduca la música que les corresponde. Las ediciones de los textos musicales de la Edad Media, por ejemplo, son muy poco numerosas y están destinadas sobre todo a especialistas y eruditos. Si se tiene la intención de hacerlos revivir en un concierto, se hacen transcripciones que les restituyen más o menos su aspecto original. Así, la enseñanza corriente no se apoya de ninguna manera sobre el conocimiento de estos textos, sino que toma como base la codificación, en un momento dado, de los principios gramaticales a los que han llevado muchos siglos de evolución musical. En general, tampoco se explica su razón de ser, histórica o estética; los profesores se contentan con enseñarlos como los artículos de un credo al que sería impío querer resistir. Se los enseña, pues, bajo el signo del fetichismo, y ¡ay del que se aparte de esa versión! ¿Qué tienen que ver la inteligencia y la comprensión del fenómeno musical, con la transmisión hereditaria de un cierto número de tabúes?

Sin duda, nadie puede ser una enciclopedia viviente. El alumno, cargado por una erudición excesiva, ya no sabría a qué atender primero, y emplearía más su memoria que su inteligencia. Sigo estando de acuerdo. Así, antes de aprender lo que es un acorde perfecto no exijo que se sepa toda la historia que nos ha traído del contrapunto primitivo hasta el empleo de este acorde perfecto. Es útil enseñar, ante todo, la gramática en el punto al que ha llegado, en su morfología y en su sintaxis. Pero no es vano saber exactamente de dónde viene esta gramática, cómo ha evolucionado, y en qué es susceptible de transformarse. Insisto: hay que enseñar la gramática en el punto al que ha llegado. Que yo sepa, en la escuela no nos han enseñado la gramática francesa del siglo XVII, con el pretexto de que señala una apoteosis del clasicismo y de la elegancia. Sin embargo, eso es lo que se hace con la música. Se nos enseña, en particular, técnicas contrapuntísticas que no han evolucionado en absoluto desde el siglo XVIII; luego de esto, ¡que uno enlace como pueda este estado de la técnica con el que se puede constatar un siglo más tarde! El único innovador en este orden de ideas es Messiaen, que publicó, en 1939, sus *Vingt Leçons d'harmo-*

nie, en las que sigue la evolución del estilo armónico de Monteverdi a Debussy.

Este problema nos encamina hacia una cuestión particularmente importante: la de la herencia. Se suele decir de un compositor que ha heredado las cualidades de algún otro. ¿Qué es esa herencia? Y en la medida en que exista, ¿qué es lo transmisible, qué no lo es, tanto desde el punto de vista individual como del punto de vista colectivo? Es decir: desde el punto de vista individual, ¿qué puede transmitir uno de la herencia que ha recibido? Desde el punto de vista colectivo, ¿qué es lo transmisible directamente o no con respecto a la historia?

En lo que concierne a la óptica colectiva: hay fenómenos que la historia hace caducar, y hay otros que ella metamorfosea. Hay una dialéctica constantemente renovada de lo permanente y de lo aparente, que hace aleatoria toda predicción sobre las interrelaciones entre la historia y las obras históricas. ¿A qué se debe? Ante todo, al hecho de que una época da su interpretación personal de las obras de un pasado: interpretación personal y colectiva. Es lo que ya he llamado las resonancias armónicas de una época. Los puntos de vista, renovados según los siglos, nos incitan pues a considerar como totalmente relativa la herencia que la historia nos transmite. Una obra, o una parte de una obra que habrá tenido una influencia histórica determinante en un momento dado, podrá ver declinar totalmente su estrella hasta el punto de no ser considerada en absoluto, en otro momento, como una de las fuerzas vivas del patrimonio cultural. Son tan numerosos los ejemplos de estas fluctuaciones, que es imposible citarlos todos. ¿Será sólo una cuestión de gusto? No, el gusto sólo entra parcialmente en estas estimaciones. Hay, ante todo, una cuestión de utilidad. Basta referirnos, en lo concerniente a nuestra generación, al enfoque que hemos dado de la obra de los tres vieneses. ¿Por qué Webern ha sido el primero verdaderamente "devorado", por así decirlo? Porque aportaba una solución radical a problemas gramaticales, a problemas estilísticos cuya solución necesitábamos con toda urgencia, y esto, con una metodología clara, que establecía las primicias de una nueva dialéctica del lenguaje musical. ¿Por qué Berg no tuvo la misma influencia, pese a sus vínculos más llamativos con un pasado directo? Porque, precisamente, era mucho más difícil determinar la naturaleza de lo que él aportaba de nuevo. Ya habíamos visto esto con la generación ubicada entre las dos guerras: rechazó a Schoenberg a causa de su romanticismo, pero fue, en general, incapaz de extraer la lección esencial del lenguaje schoenbergiano. Confundió su estética, envejecida en efecto, con las incidencias de su vocabulario y de su gramática. En cuanto a Berg, es cierto que al estar ya afirmada y consolidada la estilística de nuestra época, la influencia que pueda tener estará liberada de todas las contingencias de su expresión, de su expresionismo: la lección provechosa se podrá obtener trasponiendo las contradicciones, que son la base y la clave de su obra, fuera de los fenómenos que les dieron nacimiento.

En una época determinada obedecemos a ciertas líneas de fuerza ge-

nerales, no confinadas a la música sino vinculadas con las grandes corrientes del pensamiento (tengamos o no conciencia de ello); es un hecho innegable. Dentro de una situación así definida, ¿es posible la transmisión del oficio? ¿Es alguna vez posible? No olvidemos su importancia: es capital. La primera toma de conciencia que se pueda tener de la música —quiero decir de la música en tanto fenómeno general, en tanto categoría—, se efectuará por la toma de conciencia de las obras del pasado. Más aun: la toma de conciencia de lo que es el oficio musical sólo podrá nacer de una toma de conciencia del oficio de los predecesores. No hay don, por brillante que sea, que pueda prescindir de ella. El oficio no podría crearse *ex nihilo;* a la manera de una función nutritiva, transforma en vida orgánica los elementos que necesita. El organismo elige lo que necesita para nutrirse, y reacciona más favorablemente a ciertos tipos de alimento. Llevemos más lejos la comparación: un organismo joven ¿podrá discernir por sí mismo lo que lo nutre bien de lo que lo nutre mal? Si se lo deja librado a sí mismo, marchará a tontas y a locas, podrá tropezar por azar con lo que le es más favorable, pero también con lo que le es más dañino o estéril. De ahí la necesidad de una pedagogía esclarecida que le ahorre los tanteos inútiles, las experiencias vanas. Se me podrá retrucar que ningún tanteo es inútil, ninguna experiencia vana, sino que, por el contrario, no hay mejor medio para fortificar a un espíritu en la independencia. A partir de un cierto nivel, estoy plenamente de acuerdo; mas acá, sostengo que una falta de madurez en el razonamiento hace perder tiempo y puede llegar a desorientar totalmente a un espíritu en la utilización de sus fuerzas vivas.

Quien dice pedagogía, dice disciplina; dice igualmente comunicación. La pedagogía es, en efecto, la comunicación de un saber mediante la disciplina Debemos enfrentar entonces tres problemas:

1. ¿Debe darse una técnica?
2. ¿Deben transmitirse ideas?
3. ¿Debe formarse una personalidad?

He expuesto estas tres preguntas en forma impersonal; pero desde este año, me he visto llevado a planteármelas en la forma más directa y personal que se pueda imaginar; al no haber ejercido nunca la pedagogía, se me presentaron algunos casos de conciencia que traté de resolver en principio pragmáticamente. Como no quería atenerme a la práctica pura, intenté reflexionar de una manera más general. Así, me planteé a mí mismo estas tres preguntas: ¿debo dar una técnica, debo transmitir *mis* ideas, debo formar (si no forzar) una personalidad?

A los dos primeros términos puedo responder sin temor positivamente. Con respecto al tercero, mi respuesta sigue siendo, y creo que seguirá siendo durante largo tiempo, dubitativa.

A la pregunta ¿debo dar una técnica?, puedo responder al deseo de un alumno proporcionándole dos medios de investigación: el análisis y la crítica, incluida en ella la autocrítica. Considero que estos dos medios son inseparables uno de otro, y forman una parte capital de la enseñanza. No se

trata de que yo insista tanto en una descripción analítica de las obras, por perfeccionada que sea; se ha comprobado muchas veces que este análisis, asimilado con facilidad, es a menudo germen de academicismo, quizás el más peligroso de todos. Pero el análisis, aun en su parte más pasiva, forma el espíritu y le da una cierta agilidad; velemos, sin embargo, para que la agilidad no se transforme en acrobacia pura y virtuosismo inútil. Adquirida esa agilidad, queda por hacer, a mi juicio, lo principal: quiero referirme a la *interpretación* analítica. Es allí donde comienza el trabajo interesante.

Precisamente a partir de la interpretación se podrá asegurar que la obra fue comprendida y asimilada; pero sería ilusorio no querer buscar en ella más que justificaciones. A partir de un fenómeno, incluso embrionario, comprobado en una partitura, conviene aplicar el espíritu, la lógica, y deducir las consecuencias posibles con miras al futuro. Se trata, en suma, de extrapolar: la intuición, la intuición creadora, desempeña el papel más importante en esta operación. Yo llegaría a decir que un análisis reviste o más bien devela las preocupaciones actuales de un compositor. Retomando a algunos años de distancia la misma obra, podrá percibir en ella consecuencias que hasta entonces no había sentido. Diría casi que las consecuencias falsas, pero ricas de porvenir, son más útiles que las consecuencias justas pero estériles. La obra sólo es, a veces, un pretexto para la introspección. Lo que se busca profundamente mediante el análisis es definirse a sí mismo por intermedio de otro. Tomaré la conclusión de Michel Butor en su ensayo sobre Baudelaire: "Algunos juzgarán quizás que queriendo hablar de Baudelaire sólo he logrado hablar de mí mismo. Sería sin duda mejor decir que es Baudelaire el que hablaba de mí. *El habla de usted*". Este es el medio de investigación del que trato de hacer tomar conciencia a mis alumnos. En definitiva, querría que llegaran a que los maestros de una generación precedente les hablen de ellos mismos. La ambición no es desmesurada; estoy seguro, incluso, que constituye el medio más rápido de hacerles conocer sus capacidades.

Provisto de este espejo de doble faz que es el análisis, trato de precisarles su técnica mediante la crítica, incluso la autocrítica: ¡lo que no siempre es fácil! En la medida de lo posible, y retomando el viejo método caro a Sócrates, hay que hacer de modo que el alumno encuentre por sí mismo el camino de las críticas. Sin esto, su espíritu se habituaría a la pereza y no podría reaccionar con la autoridad, la celeridad y la dureza necesarias. ¿A qué se referirá esta crítica aplicada tanto a las obras del pasado como a los propios ensayos? Ante todo a la escritura, la forma y la estética. Ahora bien, no entiendo por "crítica" una toma de posición negativa, sino una ubicación positiva de las cualidades y defectos que tenemos el derecho de encontrar en una obra. Esta crítica está en relación directa con el análisis y no se la podría separar de él. Luego del análisis de una obra clasificada es bastante fácil percibir sus partes fuertes y sus debilidades, pero no lo es tanto notarlas a propósito de uno mismo. Quizás resida allí el punto más

delicado de la composición: aunque uno se rodee de precauciones de todas clases, no es fácil medir el rendimiento exacto de las estructuras y de las formas; estimar, por ejemplo, la relación de la estructura con el tiempo, de la forma con los elementos, etcétera. En el ejercicio de la autocrítica hay que estar bastante seguro de sí mismo, como para poder demarcar exactamente la realidad. Es en este punto preciso donde puede ser útil una clase: como un individuo aislado no está seguro de ciertos puntos, otro puede ayudarlo considerablemente, aunque sólo sea al reaccionar de un modo distinto. Se pondrá así en juego una cierta "triangulación" de una obra dada, y a partir de allí, se sacarán las consecuencias que se imponen.

Acabamos de describir la parte más fácil de la enseñanza. Fácil en principio, porque en verdad exige una gran flexibilidad de aplicación, pues cada temperamento reacciona según sus propios componentes: incluso en esta parte técnica, cada individuo posee su propia psicología, que debemos conocer. Es claro que análisis y crítica responden a necesidades fundamentales, objetivas, y que en este sector la transmisión de maestro a alumno tiene probabilidades de hacerse con la mayor fidelidad posible. Por poco que se haya seguido durante un cierto tiempo una enseñanza seria, se sabrá qué es lo que se denomina "escribir": grado elemental cuya necesidad no hay que subestimar, aunque sin sobreestimar tampoco su importancia.

A partir de allí llegamos a otro grado de la enseñanza, que ya plantea casos de conciencia, pero para los cuales me parece que se pueden encontrar, sin demasiadas dificultades, soluciones positivas. Retomo mi segundo punto: ¿debo transmitir mis ideas?

El más grande elogio que se puede hacer de un "maestro" es comprobar su liberalidad. ¿Cuántas veces hemos leído: este maestro era único porque en lugar de quebrar la personalidad de sus alumnos la alentaba, por el contrario, y la dejaba ir libremente adonde le pareciera? ¿Debo coincidir con esta liberalidad? Responderé de inmediato que no. Si alguien acude a un maestro, no es para que lo dejen chapotear a tontas y a locas; es como la esperanza —aun inconfesada o reprimida— de que uno lo obligará, y que mediante esa coerción adquirirá cualidades de las que carece. Alguien podrá decirme: "¿Se cree un domador ante animales a domesticar?" No, la coerción, o, más exactamente, la disciplina, no tiene nada que ver con la domesticación. Pero el liberalismo, o lo que se denomina tal, es muy engañoso. En todo caso, creo que es lo contrario de una pedagogía bien entendida. No se podría ser liberal con seres aún no formados, porque ellos mismos están vacilando sobre la dirección a tomar; ese liberalismo es muy a menudo signo de impotencia, de incapacidad de enseñar, o denota falta de interés por los problemas de quienes depositaron su confianza en el maestro. Lo que me incita a querer transmitir mis ideas es el hecho de que señalarán un método, en la medida en que exponga cómo llegué a ellas. No tengo de ningún modo la intención de impartir conjuntos de recetas que sirvan para todo. Un método bueno para mí podrá desencadenar reacciones a veces divergentes, podrá incitar a buscar otros métodos: eso es lo

que considero fundamental en la formación de un individuo. ¿Cómo voy a arreglármelas para transmitir, o, por lo menos, para esbozar mis ideas? De dos maneras: desarrollaré primero las reacciones que se pueden tener respecto de la situación histórica en general, es decir, trataré de formar el juicio crítico sobre situaciones de conjunto. Por otra parte, intentaré excitar el mecanismo de la creación, a partir de la interpretación analítica a la que me he referido anteriormente.

No es tan fácil formar el juicio de los demás; ya es bastante arduo formar su propio juicio, siempre sujeto a revisión. Se trata de una materia muy movediza, y sería insensato quere fijarle normas rígidas y definitivas. Ya sabemos lo que pasa con esos enfoques intocables de la historia y la situación presente: implican la muerte de la evolución. Eso es lo opuesto de lo que persigo al tratar de iniciar a un espíritu en la relatividad de los fenómenos históricos.

Trato de proceder por medio de métodos comparativos y fundados sobre realidades objetivas, al menos en la medida en que la objetividad puede lograrse. Estos métodos comparativos aportan una estimación bastante cercana a la realidad histórica, y a la realidad contemporánea —por lo cual se los tacha a veces de intransigentes; pero la verdad ¿no es intransigente por excelencia?—. Las ideas que puedo tener sobre la necesidad actual de tales métodos, de tales desarrollos, de tales inducciones, yo las discuto y las justifico mediante consideraciones precisas, no sin hacer notar que una situación evolucionada, y cambiada en sus coordenadas, traerá consigo otras consecuencias que no puedo prever en absoluto. Me preocupa sobre todo, cuando formo el juicio, poner el acento sobre la relatividad, vuelvo sobre esto, y la no permanencia de los medios en juego. Pienso liberar así al espíritu de los prejuicios que se acumulan a menudo en una enseñanza corriente, y hacerlo reflexionar directamente sobre la situación en la que se encuentra colocado. Se me podrá decir que este método es peligroso, que los fuertes lo resistirán y se tragará a los débiles. Es cierto, pero ¿qué hacer? Si un espíritu es capaz de reaccionar en forma útil, me parece preferible permitirle que avance por sus propios medios, más bien que ponerle muletas destinadas justamente a atrofiar sus propias fuerzas.

Al mismo tiempo que formo un juicio, tendré el deber —tarea positiva, si las hay— de excitar los mecanismos creadores a partir de la interpretación analítica. Ya se ha dicho, y hace mucho tiempo: "El genio es una larga paciencia". Es en efecto paciencia en el sentido de que los mecanismos creadores necesitan un entrenamiento para fortificarse y reaccionar exactamente cuando es necesario. El mecanismo creador, que no podría resolverse en la sola inspiración, no se puede concebir, sin embargo, como simple gimnástica: si se lo empuja exclusivamente en una de estas dos direcciones, lo que se revela es una falta completa de sentido de la realidad. Los mecanismos creadores no son nada sin la imaginación, pero tampoco son nada sin el entrenamiento que decuplica sus fuerzas, enriquece sin cesar sus medios.

Estimular la imaginación de un alumno dándole *puntos de referencia materiales*, es una de las más importantes tareas. Hay que ayudar a utilizar bien la imaginación, pues esa facultad no puede ser de gran utilidad para quien no haya aprendido a servirse de los obstáculos como trampolines. Lo importante es entonces saber transmitir al alumno el modo de interpretar analíticamente los puntos de partida que él mismo habrá creado; a partir de allí, sabrá reconocer su propio terreno pues habrá descubierto los medios de explorarlo, de explotarlo. Sin embargo, si yo realizara enteramente esta tarea por él, no le prestaría ningún servicio. Me conformo en general con analizar, para él, sus fuerzas, hacerle tomar conciencia de ellas; luego, es imprescindible dejarlo caminar, aunque vacile al comienzo; si no, tendrá siempre miedo de arrancar...

Como puede observarse, lejos de aplicar la coerción como algo que viene de mí, la concibo, por el contrario, como una coerción que el alumno debe aplicarse a sí mismo; a mi parecer, es la única provechosa, la única que constituye un método activo para conocerse y conocer la música. Es por eso que no temo transmitir mis ideas, es decir, poner al alumno en presencia de mi personalidad, e infundirle con ello —así lo espero— el deseo de crearse una propia, totalmente independiente de la mía. Creo que este método es más eficaz que una liberalidad de abuelito, que no da gran resultado...

Me referiré ahora a la palabra personalidad: el *Sésamo-ábrete* de toda enseñanza. Así como puedo ser enfático en cuanto al establecimiento de la técnica o a la transmisión de las ideas, en este otro asunto me limitaré a la expectativa. Lo que me consideraba capaz de hacer era aguzar una personalidad, o despertarla, que es más o menos lo mismo. Si juzgo por mi propia experiencia, puedo ver a diecisiete años de distancia, ahora que todo se ha vuelto claro, que entre todos los condiscípulos que hicieron los cursos junto conmigo no surgió ninguna personalidad. Por lo demás, pretender suscitar personalidades es caricaturizar el sentido mismo de la pedagogía. Es imposible *gobernar* una personalidad sin fabricar un *discípulo*. Quiéralo o no el maestro, habrá siempre discípulos que se contentarán con repetir lo que él dijo, y ésa es la especie más odiosa que existe. Hemos visto ejemplos bastante nocivos como para no estar prevenidos contra esta irrisoria situación. Una personalidad fuerte, si reacciona con inteligencia y aprovecha lo que se le propone, nunca se dejará gobernar. Su solo orgullo se lo impediría, y con razón, y sus reflejos nunca se dejarán doblegar por la voluntad de otro. De todos modos, tales maniobras son vanas; sabemos, por lo demás, que la historia es notoriamente "imprevista" pese a la continuidad del contexto histórico. Que se me permita citarme: "sólo existe la obra si ésta es lo imprevisible que se vuelve necesidad". Igualmente el alumno, en el mejor sentido de este término, será imprevisible, tanto para sí mismo como para su maestro. Pueden producirse ciertos choques de consecuencias incalculables, a partir de encuentros o de formulaciones que al comienzo no parecían tener tal importancia. La relación de la inteligencia

del maestro con la del alumno se me aparece como una especie de detonador: la masa implícita en el alumno sólo podría detonar bajo la acción de la sustancia intelectual del maestro; pero el poder de esta detonación no es de ningún modo función del poder del detonador mismo, y su mecanismo puede desencadenarse sin que lo sepa el detonador. Me ha ocurrido hacer yo mismo la experiencia, cuando estudiaba con Oliver Messiaen: ciertas frases, ciertos puntos de vista que él exponía incidentalmente, han estado quizás entre los que más me llegaron, y cuyo recuerdo conservo aún con toda nitidez. Este fenómeno no es específico de la enseñanza, es el mecanismo mismo de la relación con *el otro*. ¿Quién puede prever sus reflejos propiamente creadores? La facultad más irracional, la imaginación, tiene en esto el papel más importante. ¿Por qué la imaginación nos llevará, en un momento dado, hacia un punto más bien que hacia otro? Es un problema complejo, difícil de esclarecer; diré solamente que el inconsciente desempeña en este caso un papel incalculable. Si no puedo definir los recursos de mi propia imaginación, todavía menos podría definir los de la imaginación de los demás, sus trayectorias, sus rodeos y sus explosiones. Esto equivale a confesar abiertamente los límites de la pedagogía, y enfocarlos claramente de esa manera me parece que no es una confesión de impotencia sino un reconocimiento del misterio.

Frente a los alumnos que vienen a mí, me siento en ciertas circunstancias particularmente inhábil o totalmente aislado. Respecto de ciertos problemas sólo puedo describir mis reacciones y cada uno se ve entonces llevado a descifrar su propio campo. A veces fuera de la música, en una simple conversación, se encuentra lo más aprovechable. Nos ha ocurrido sostener durante tardes enteras conversaciones y discusiones que, pese a no tener aplicación inmediata, resultaban ser muy fructuosas, pues cada uno las aplicaba a sus propios problemas, a sus propias posiciones. A veces el contacto demasiado estrecho con una obra determinada acarrea fallas de la atención, porque ésta se aplica justamente a problemas demasiado precisos y rebaja la especulación a cuestiones utilitarias. Si bien las prácticas de escritura deben ser estudiadas con atención, no por ello hay que descuidar las ideas generales, que deberán ocupar incluso un gran lugar en el caso de alumnos que ya hayan resuelto las cuestiones de más bulto referentes a la práctica en la escritura.

Se ve qué difícil es adoptar una actitud general, qué embarazo se siente en los momentos en que hay que comunicarse verdaderamente con un alumno, y esto, dentro de una disciplina determinada. Por lo demás, pienso que el mejor padre, en esta circunstancia, es el que, como Jean-Jacques Rousseau, ¡lleva inmediatamente a sus retoños a la Casa de Expósitos! Estará seguro, por lo menos, de no malearlos con sus propios defectos, ni de tiranizarlos queriendo llevar su educación a un grado insoportable de rigor. Sabrá contentarse con haberlos engendrado, lo que ya no está tan mal. Quizás incurra yo en paradoja, pero apenas, al decir que el mejor educador será el mal padre.

De toda disciplina lo que se puede exactamente comunicar es la práctica, la experiencia personal que uno mismo ha adquirido de ella: en esto, ninguna dificultad insuperable. Pero lo que es absolutamente incomunicable es la imaginación. Así, hay que resignarse: 1. al hecho de que no se puede nada respecto de la existencia de la imaginación; 2. al hecho de que existe una ley de los grandes números a la que sería vano no someterse. Como en el caso de los vinos, hay buenos años, malos años, y años insignificantes, que son los más numerosos. La calidad misma y su transmisión son un fenómeno de los más aleatorios. Ha ocurrido muchas veces que un profesor cualquiera tenga un alumno brillante, y que un profesor brillante tenga alumnos cualesquiera. Esto se vio, se ve, se verá. Calidad y cantidad son dos fenómenos sobre los cuales un pedagogo no tiene ningún control. Se me preguntará por qué, si no creo en las virtudes de la pedagogía, he aceptado este honor peligroso y este cargo. Es porque no creo que la pedagogía sea capaz de suscitar personalidades, pero si la personalidad está dada, el rol del pedagogo será entonces de la máxima importancia. Mi escepticismo apunta sobre todo a la pedagogía serena que cree que una vez enseñadas ciertas recetas se puede proseguir tranquilamente con la tarea y formar rápidamente una legión de epígonos. Para mí la más alta forma de la pedagogía no consiste en difundir la seguridad y la certidumbre. Si uno llega más tarde a sentirse agradecido respecto de un maestro, es porque éste ha logrado provocar en uno, más que nunca, la duda y la insatisfacción. No una duda sentimental y una insatisfacción vaga, sino una duda fundamental y una insatisfacción permanente. (Acerquemos alegremente a Descartes y Trotzky.) Esta duda, esta insatisfacción volverán a cuestionar todos los principios ya elaborados y deberán barrer con todo para permitir construcciones nuevas. ¡El mejor alumno será entonces para mí el mal alumno, el que desconfía! Las relaciones de mal padre a mal hijo son finalmente las más cordiales que pueden establecerse nunca. Como cada uno está en libertad de fijar su propia dirección, no se pensará en entorpecerse con prejuicios y afectaciones que finalmente no son de ninguna utilidad.

Hay varias maneras de ver una nube, según Hamlet, "un camello, una comadreja, una ballena..."; así, yo querría que mi lección fundamental sea la siguiente: que la imaginación pueda permitirle al alumno ordenar el universo musical. Puedo proporcionar los útiles necesarios, desarrollar la capacidad para manejarlos, dirigir la aptitud de los músculos y de las facultades; pero sepan que si vienen a mí sin imaginación, partirán sin imaginación. Y cuando alguien me plantea la cuestión de saber si está dotado o no, respondo invariablemente: pregúnteselo usted mismo. Usted es el mejor juez. Me viene a la memoria el subtítulo que Nietzsche puso a *Así hablaba Zaratustra:* un libro para todos y para ninguno. Así ocurre con el rol que yo me asigno: mis directivas serán para todos y para ninguno. Como la nube que miraba Hamlet, cada uno puede ver en ella un camello, una comadreja, una ballena, y yo nunca voy a contradecirlos. ¿Cuál es entonces el término medio entre disciplina y comunicación? Siempre re-

caemos sobre él, lo significa todo y no quiere decir nada: libertad. Ni paternalismo, ni dictadura de las ideas, sino que, si se me permite decirlo, organizaré en vosotros la insatisfacción; cada uno está en libertad de aceptarla o rechazarla: lejos de la magia, lejos del libro de cuentas, habremos establecido a lo sumo un encuentro desinteresado. Para mí, no hay lealtad más grande.

CAPITULO III

Etapas y jalones

11. EL SISTEMA AL DESNUDO*

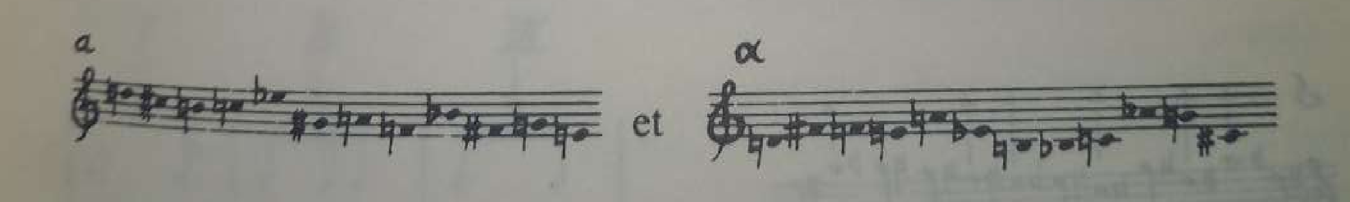
1. *"Polyphonie"*

Hay 7 grupos de 7 instrumentos: 2 grupos de maderas, 1 grupo de metales, 2 grupos de percusiones: 1er grupo, percusión de sonidos determinados (piano, xilofón, arpa, timbales), 2° grupo de sonidos indeterminados (parche, metal, madera), en fin 2 grupos de cuerdas. Todo esto basado en las transformaciones de una sola serie, cuyo mecanismo es el siguiente:

1/ Serie de veinticuatro cuartos de tono:

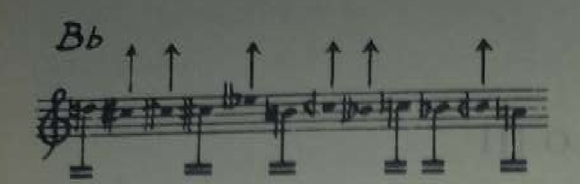


que se divide en dos series de semitonos:

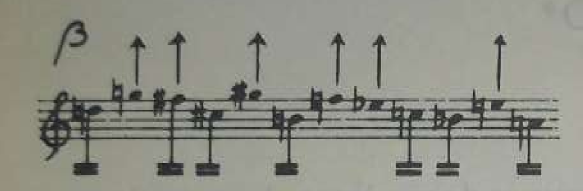


* Cartas a John Cage (1951). Texto francés inédito cortesmente cedido por los archivos de la North-western University, traducidos por Françoise Toussignant. La segunda carta fue publicada en inglés por el destinatario, sin título, en *Transformation: arts, communication, environment*, 1952, vol. I, n° 3, págs. 168-170.

De la serie a, reduzco los intervalos por cuarto de tono:

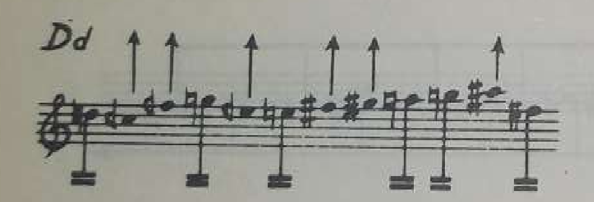


lo que me da una serie defectiva en doce cuartos de tono, sólo utilizable sobre las transposiciones de sus notas. Esta serie, la restablezco en semitonos por una traslación de las notas en cuarto de tono, lo que me da:

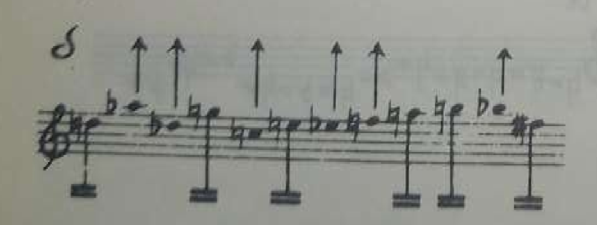


Someto al mismo procedimiento a la serie α. Lo que me da Cc/ y γ/.

En seguida aumento los intervalos de la serie a un cuarto; lo que da:

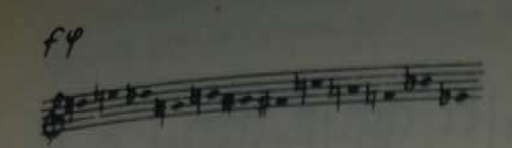


lo que, restablecido en semitonos, da:

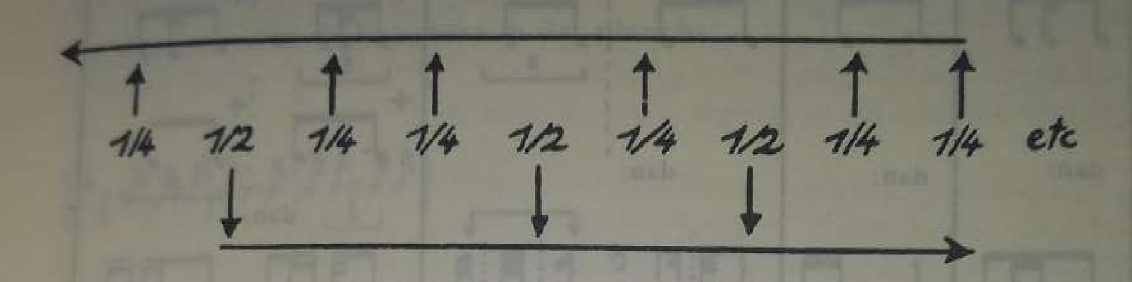


Lo mismo para la serie α, lo que me da Ee y ε/.

De las cuatro series β, γ, δ, ε en semitonos, hago un ideograma tomando las notas comunes:



Con esta serie f φ, reconstituyo dos series en cuartos de tonos con f $\vec{\varphi}$ y f $\vec{\varphi}$ $\pm$ un cuarto de tono y observando la alternancia semitono, cuarto de tono, que estaba implicada en mi serie A/, es decir:



lo que da entonces dos formas: F y Φ, que cierran el ciclo.

Tengo pues tres series completas en veinticuatro cuartos de tonos (A, F, Φ); y cuatro series defectivas de doce cuartos de tonos (Bb, Cc, Dd, Ee).

Dos series en semitonos (a y α) [componentes de A]); cuatro series derivadas en semitonos (β, γ, δ, ε); su ideograma (f φ [componente de F y de Φ]).

La estructura general de estas polifonías está pues organizada por la deducción de su serie.

Rítmicamente, apelo a 7 organizaciones, basadas sobre una célula:

3 ritmos componentes
o simples



4 ritmos compuestos, o ritmos de combinaciones

IV (I - II)	V (I - III)	VI (II - III)	VII (I - II - III)
dan:	dan:	dan:	dan:
	o / o / 7 pour 6 / por	ou / o / o	ou / o
	Valor ternario que incluye valor 5	Valor ternario + valor de 5	Es decir: valor binario + valor de 5

A cada uno de estos ritmos simples, lo someto a 7 series de transformaciones.

Tomo, por ejemplo, el ritmo I.

a/*Transformación simple:* por agregado del puntillo; suprimir la unidad de valor, aumentación; disminución regular o irregular, transformación irracional

da ... etc



b/*Ritmo expresado:* por la más pequeña unidad de valor o sus derivados, en que la cabeza del ritmo inicial está o no expresado: lo que da:

5:6 5:4 3 5:4 3 etc

c/*Ritmo vaciado:* Introducción de la síncopa, pero con una sola figura

3

o con la inversión de la cabeza y del silencio:

3

d/*Ritmo desmultiplicado:* Multiplicación del ritmo por su principio:

da: 3 3 3 3 3 3 etc

e/*Ritmo dividido:* Descomposición del ritmo en valores expresados teniendo en cuenta su principio:

da: 3 3 3 3 3 3

3 3 3 etc

f/*Ritmo-silencio:* En un ritmo no retrogradable en que uno de los polos del ritmo se reemplaza por el silencio correspondiente, en todas las formas. Lo que da:

ou fb ou fc ou fd ou fe

3 3

En el ritmo retrogradable (♩♫♩) célula eje o células simétricas.

g/*Ritmo-silencio:* En un ritmo no retrogradable, en que el otro polo del ritmo es reemplazado por el silencio correspondiente. Lo que da:

ou fb ou fc ou fd ou fe

En un ritmo retrogradable, la célula eje y una célula simétrica; o una célula simétrica.

Luego: Los ritmos no retrogradables ♩. ♪. los hago retrogradables agregándoles una de su propio valor, lo que da:

α/ ♪. ♩. ♪. o ♩. ♪. ♩. ∴ Luego desde α, recorro todo el ciclo

β/γ/δ/ε aplicando las mismas transformaciones.

Para los ritmos retrogradables, los hago no retrogradables:

así: se vuelve o

Luego, obtengo además:

α'/de retrogradable, no retrogradable: ♩. ♪.♩. ♪.

de no retrogradable, retrogradable:

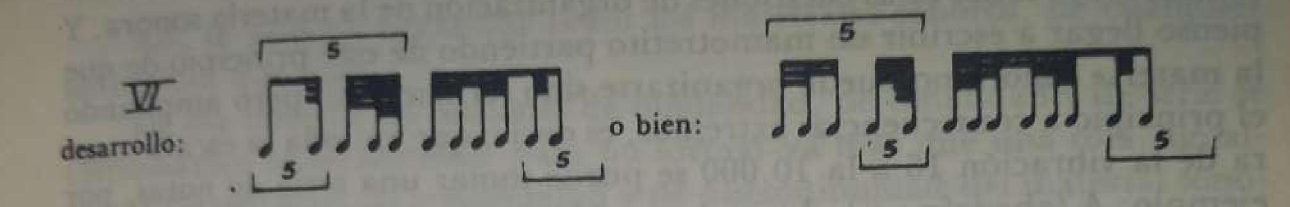
o

etcétera, en aumentación simétrica o asimétrica.

Para una célula bastante complicada al comienzo como:



esto da resultados muy complejos, del tipo:



En lo concerniente a la composición misma, quiero ampliar al campo de la polifonía misma lo que se ha hecho para el contrapunto. Es decir, que la polifonía servirá de contrapunto. Polifonía por lo demás desigual, es decir, que podrán ocurrir respuestas entre polifonías a 3 y 5 voces, o entre 4, 6 y 7 voces, etcétera. Por otra parte, a cada nueva polifonía variará el grupo instrumental.

La primera, por ejemplo, es para los 49 instrumentos. 7 veces 7.

La segunda será para 12 solamente, agrupados en 3 veces 4: 4 violines, 4 altos, 4 violoncelos.

La tercera para metales y percusiones divididas en 4. Dos pianos, arpa, timbales, xilofón, celesta, vibrafón, metales, percusión I, percusión II, etcétera.

En ciertas polifonías, apelaré igualmente, como tú en la música que estás componiendo, a sonoridades muestreadas, es decir, a agregados de sonidos vinculados entre sí por una constante, pero que pueden desplazarse según la escala sonora. Como tú igualmente, puedo hacer —como en mi cuarteto— la construcción con todas las posibilidades del material, es decir, una construcción en la que las combinaciones crean la forma, y en la que la forma no proviene, por lo tanto, de una elección estética.

Por ejemplo, la primera polifonía se compone así al comienzo:

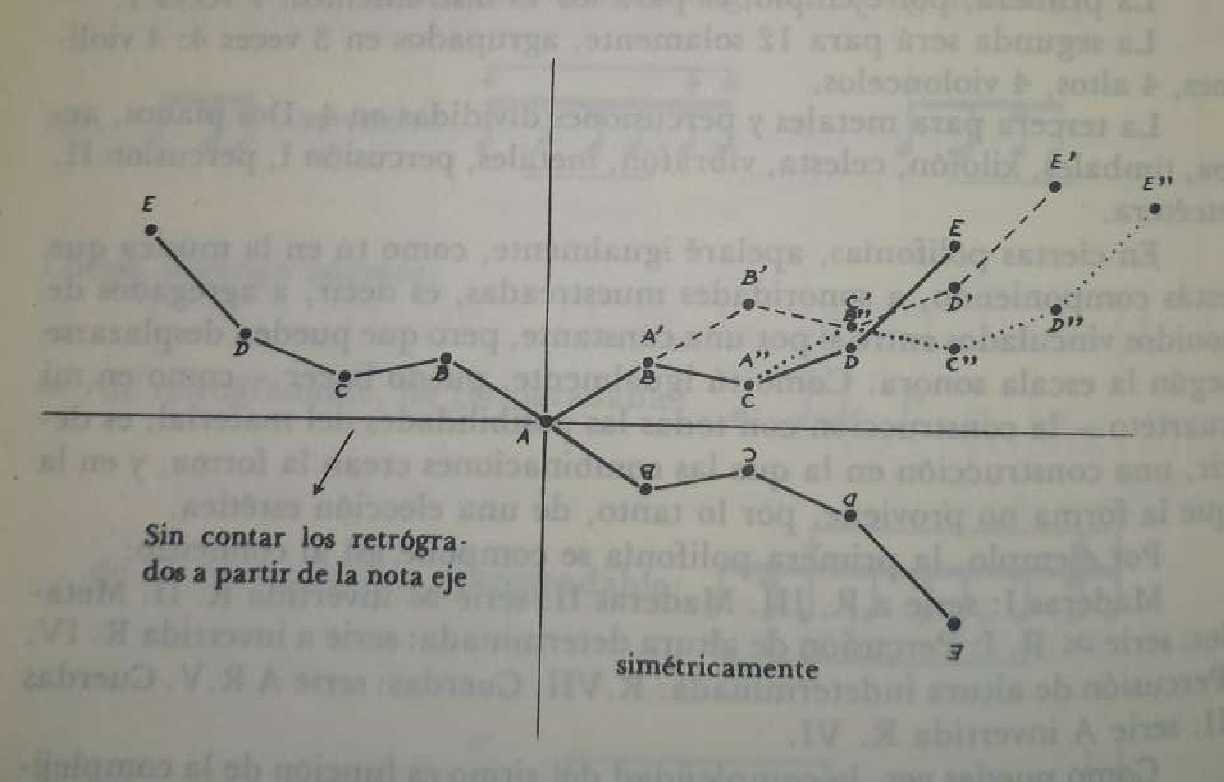
Maderas I: serie a R. III. Maderas II: serie α invertida R. II. Metales: serie α R. I. Percusión de altura determinada: serie a invertida R. IV. Percusión de altura indeterminada: R.VII. Cuerdas: serie A R.V. Cuerdas II: serie A invertida R. VI.

Como puedes ver, la complejidad del ritmo es función de la complejidad de la serie o de la formación instrumental. La arquitectura de este trozo se basará sobre los intercambios entre series y ritmos y las transformaciones posibles sobre las monoseries y polirritmos o sobre los poliseries y monorritmos.

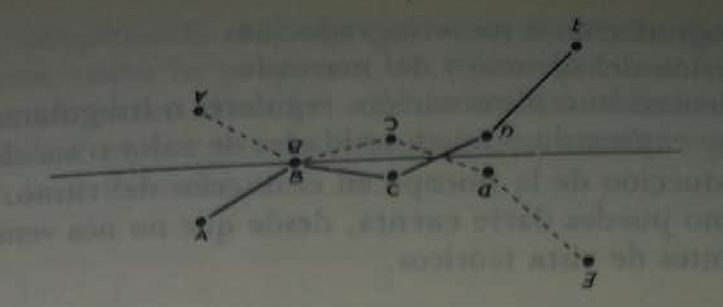
Como ves, es una obra de envergadura bastante vasta. Querría sobre todo abolir en ella la noción de obra musical para dar en concierto, con un número determinado de movimientos; es, en cambio, un libro de música en el que se encontrarán las dimensiones de un libro de poemas. (Como el conjunto de tus *Sonates* o el *Book of Music for two pianos*.)

Avancemos todavía paso a paso. ¡Espero no romperme las narices a fuerza de caminar por el borde de la acera! [...]

Cuando leí tu carta, no puedes imaginarte qué feliz me sentía al ver que marchamos hacia más descubrimientos, a un mismo ritmo. A este propósito, no voy a hacerte una teoría, pero con Saby hemos reflexionado mucho sobre todas estas cuestiones de organización de la materia sonora. Y pienso llegar a escribir un mamotretito partiendo de este principio de que la materia sonora no puede organizarse sino serialmente, pero ampliando el principio a consecuencias extremas, es decir: que en toda la escala sonora de la vibración 16 a la 10.000 se puede tomar una serie de notas, por ejemplo: A (abcdefg...n), de modo que el espacio sonoro será definido por la transposición de A sobre todos los grados que componen A, es decir: B (b b' c' d' e' i'...n'), C (c' b" c" d" e"...n"), en fin, N (nbcdef...n), así como por la inversión de A, sea A (a, $b=a+x$, $c=a+y$, $d=a+z$, etcétera) se tendrá $\forall$ (a, $q=a-x$, $ɔ=a-y$, $p=a-z$ etc.) tomando a como eje, y todas las transposiciones a partir de A.
Lo que podría dar el gráfico:



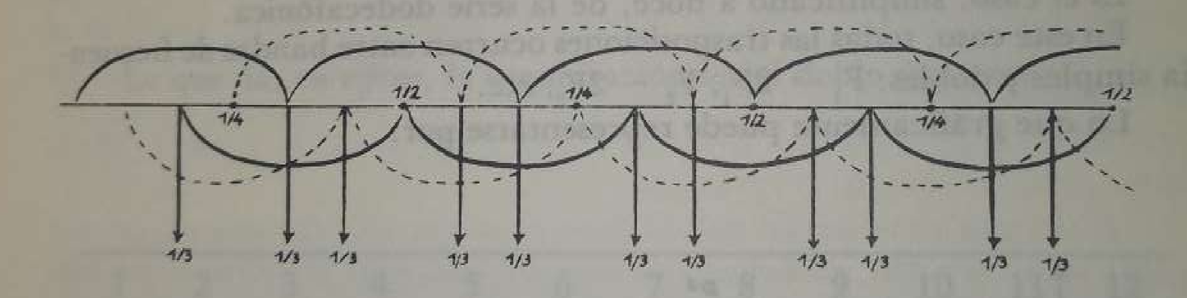
Se define otro espacio de inversión si se toma b (o c o d), y no a como nota eje. (Lo que no cambia las trasposiciones del original.) Se tiene entonces un espacio definido por una constante y una variable.



Así, se pueden organizar *todos* los materiales sonoros, de cualquier naturaleza que sean.

De esa manera las nociones de modalidad, de tonalidad y de serie se combinarían estrechamente para no formar ya más que una sola. Igualmente las nociones de continuidad y de discontinuidad del material sonoro; ya que es la elección de lo discontinuo en lo continuo. Es a lo que me encamino con mis cuartos de tonos. En dos o tres años serán los duodécimos y los vigésimos-cuartos.

Por otra parte, he encontrado también una fórmula gráfica para cubrir absolutamente, con el cuarto y el tercio de tono, toda la escala de los sonidos y vas a ver cómo: el mínimo común denominador (simple propiedad fraccionaria entre tercio y cuarto).



Tú haces partir tu división en tercios de tonos de la división en semi y en cuarto, y cada división da, por superposiciones sucesivas, cuatro intervalos de duodécimas de tonos. Para obtener décimo-octavos y vigésimo-cuartos de tono hay que introducir esta misma división dentro de los intervalos así obtenidos. Se pueden organizar estos microcosmos con el principio de la serie generalizada. Y oponer así un microcosmos a una estructura defectiva en gran escala. Pienso terminar de esta manera mi *Coup de Dés de Mallarmé* (haciendo construir un instrumento especialmente afinado).

La diferencia con el ritmo es que el ritmo 1) no es reversible, o sea que posee dos dimensiones menos: el invertido y el retrógrado del invertido; 2) no es homotéticamente trasponible sobre uno cualquiera de sus valores. Hay que descubrir entonces varias transformaciones válidas del principio general, es decir:

1/Retrogradación o no retrogradación.
2/Inversión del silencio y del marcado.
3/Aumentación o disminución, regulares o irregulares.
4/Ritmo expresado o no en unidades de valor o sus derivados.
5/Introducción de la síncopa en el interior del ritmo.

Así, como puedes darte cuenta, desde que no nos vemos se han afirmado los puntos de vista teóricos.

2. *"Polyphonie" y las "Structures pour deux pianos"*

Toda mi atención se centró este año en la ampliación y la homogeneidad del campo serial. Pensando que la música entró en una nueva forma —la forma serial—, traté de generalizar la noción misma de serie.

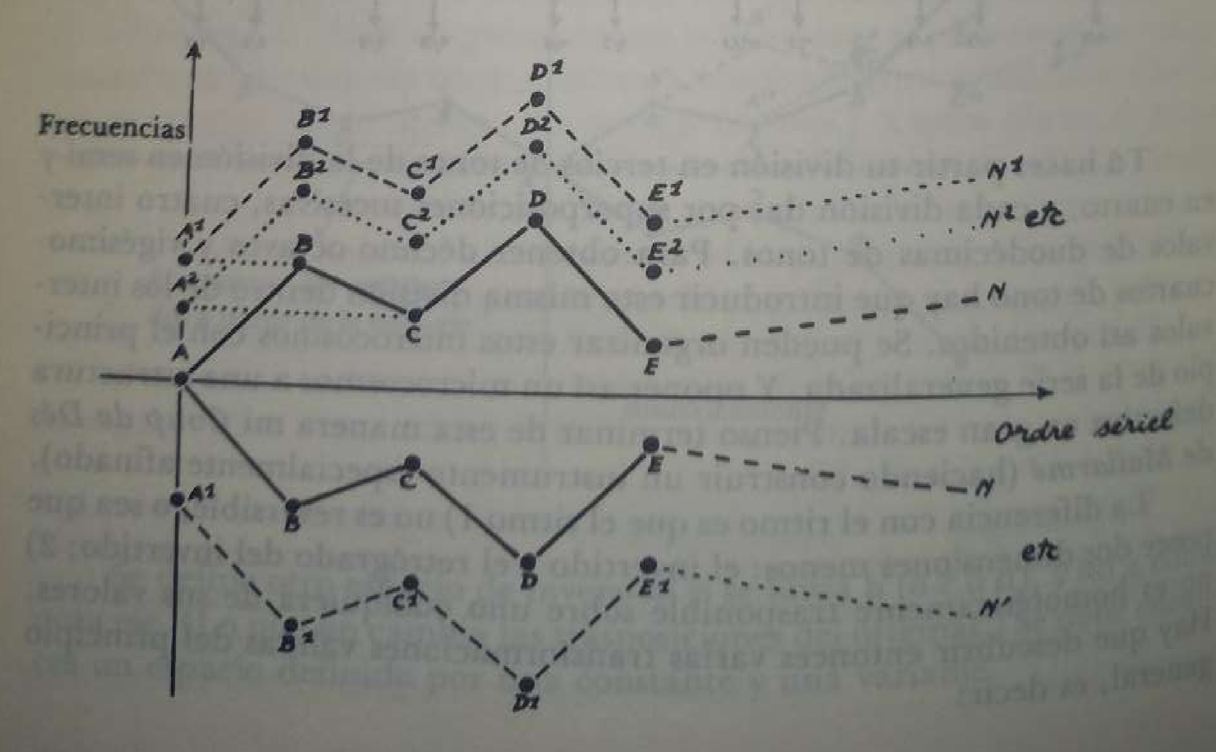
Una serie es una sucesión de n sonidos, ninguno de los cuales es semejante al otro en cuanto a la frecuencia, y que forman una serie de n-l intervalos. La generación serial a partir de esta serie inicial se hace por las trasposiciones b, c… n de toda la serie, a partir de todas las frecuencias de esta serie. Lo que da entonces n series. La serie invertida da igualmente lugar a n series traspuestas. Es decir, en total una cantidad de series igual a 2n.

Si se concibe una serie entre una banda de frecuencia F y la banda de frecuencias dobles 2F, se puede hablar de trasposición serial, multiplicando las frecuencias, o dividiéndolas, sucesivamente por 2, 4, etc., hasta el límite de las frecuencias audibles.

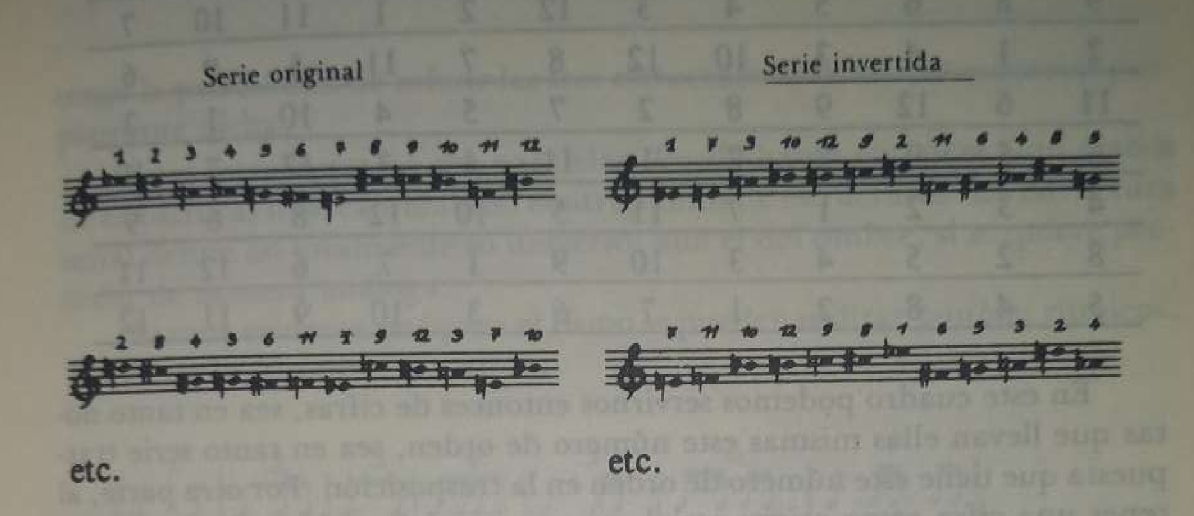
Es el caso, simplificado a doce, de la serie dodecafónica.

En este caso, todas las trasposiciones ocurren entre bandas de frecuencia simples y dobles: $F_1 - 2F_1$, $F_2 - 2F_2$, etc.

Lo que gráficamente puede representarse por:



Dado esto, ocupémonos más especialmente de la serie dodecafónica. Si la trasponemos, como he propuesto, en el orden de sus componentes, tendremos un cuadrado en el cual el sentido horizontal será el mismo que el sentido vertical. Y numeraremos todas las notas seriales según su orden de aparición en la serie inicial. Así



Lo que da, en *cifras*, la organización serial doble siguiente:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	8	4	5	6	11	1	9	12	3	7	10
3	4	1	2	8	9	10	5	6	7	12	11
4	5	2	8	9	12	3	6	11	1	10	7
5	6	8	9	12	10	4	11	7	2	3	1
6	11	9	12	10	3	5	7	1	8	4	2
7	1	10	3	4	5	11	2	8	12	6	9
8	9	5	6	11	7	2	12	10	4	1	3
9	12	6	11	7	1	8	10	3	5	2	4
10	3	7	1	2	8	12	4	5	11	9	6
11	7	12	10	3	4	6	1	2	9	5	8
12	10	11	7	1	2	9	3	4	6	8	5

1	7	3	10	12	9	2	11	6	4	8	5
7	11	10	12	9	8	1	6	5	3	2	4
3	10	1	7	11	6	4	12	9	2	5	8
10	12	7	11	6	5	3	9	8	1	4	2
12	9	11	6	5	4	10	8	2	7	3	1
9	8	6	5	4	3	12	2	1	11	10	7
2	1	4	3	10	12	8	7	11	5	9	6
11	6	12	9	8	2	7	5	4	10	1	3
6	5	9	8	2	1	11	4	3	12	7	10
4	3	2	1	7	11	5	10	12	8	6	9
8	2	5	4	3	10	9	1	7	6	12	11
5	4	8	2	1	7	6	3	10	9	11	12

En este cuadro podemos servirnos entonces de cifras, sea en tanto notas que llevan ellas mismas este número de orden, sea en tanto serie traspuesta que tiene este número de orden en la trasposición. Por otra parte, al tener una cifra como origen serial, no nos vemos forzados a partir de una nota inicial serial, sino que podemos partir de una nota cualquiera: siempre que un procedimiento de generación lógica defina así una estructura. Sin lo cual, el procedimiento no tendrá suficiente justificación. Se puede pasar evidentemente de un cuadro al otro, es decir, que si en el cuadro B tomo la línea horizontal que comienza por 4, tengo 4/3/2/1/7/11/5/10/12/8/6/9. Puedo remitirme al cuadro A y tener entonces las secuencias seriales: 4/5/2/8/9/12/3/6/11/1/10/7: 3/4/1/2/8/9/10/5/6/7/12/11, etc.

Si en una serie inicial defino cada nota por una intensidad, un ataque, y una duración, está claro que obtendré así otras definiciones seriales. Por lo tanto, si tomo, para las intensidades:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
pppp	ppp	pp	p	meno p / quasi p	mp	mf	più f / quasi f	f	ff	fff	ffff

para los ataques:

>	˅	·	–	⌒	> ˅	> ·	– ·	⌒ ···	f ^	sfz ^	normal
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

(Véase la pieza titulada: *Modes de valeurs et d'intensités*, de Messiaen) para las duraciones:

tengo la posibilidad de referir las tres estructuras a la estructura serial propiamente dicha.

Estas estructuras no son paralelas. Puede haber entonces aquí planos de estructuras intercambiables, contrapuntos de estructuras. La estructura serial define así totalmente su universo; aun el del timbre, si se quiere proceder de manera análoga.

Es muy evidente que para el ritmo se pueden utilizar *posibles* rítmicos. Por ejemplo, si utilizo los ritmos:

con variantes seriales en el mismo número:

a/ etc. transformación simple que puede reactuar sobre todas las otras.

b/ etc. valor expresado

c/ etc. por vaciamiento

d/ generación por sí mismo — que están regidos por los otros

e/ descomposición por sus elementos

f/ silencio de negra, que puede actuar sobre todos los otros

g/ silencio de corchea, que puede actuar sobre todos los otros.

Puedo hacer igualmente una tabla serial de índice f que será diferente a la tabla serial de las notas. Puedo considerar las células como posibles. En el sentido que puedo servirme de ellas por aumentación o disminución, regular o no.

Lo mismo para las intensidades, se pueden tener planos variables de intensidad bajo la sola denominación de una cifra; lo mismo los ataques.

El tempo mismo puede adoptar una estructura serial. Si se trabaja, por ejemplo, sobre cuatro tiempos, se tendrá un cuadro serial de índice cuatro.

Es evidente que hasta aquí sólo hemos encarado las series como definidas arbitrariamente. Es posible establecer que una serie, *en general*, podrá definirse por una función de la frecuencia f(F), a referir a las funciones de duración f(t), de intensidad f(i), etcétera, en que la función no cambia, sino que sólo cambia la variable. En suma, una estructura serial puede definirse globalmente como Φ [f(F), f(t), f(i), f(a)].

Los signos algebraicos se emplean para concretizar en forma concisa los diferentes fenómenos y no con miras a una verdadera teoría algebraica de los conjuntos musicales.

Si la función es reversible de la duración a la intensidad, se puede decir que la estructura serial es homogénea. Si las funciones no son reversibles (estructura serial diferente de la estructura serial de la intensidad, etc.), la estructura serial global es heterogénea.

Se puede entonces concebir la estructura musical bajo un doble punto de vista: por un lado, las actividades de combinación serial, con generación de las estructuras por automatismo de las relaciones numéricas; por otro lado, las combinaciones dirigidas e intercambiables, en que lo arbitrario desempeña un papel mucho más considerable. Las dos maneras de ver la estructura musical pueden evidentemente proporcionar un medio dialéctico de desarrollo musical extremadamente eficaz.

Por otra parte, la estructura serial de las sucesiones disuelve la dualidad horizontal-vertical, dado que componer implica disponer según dos coordenadas: la duración y la frecuencia, fenómenos sonoros; de este modo nos desembarazamos, mientras no se alegue en contrario, de toda melodía, de toda armonía, y de todo contrapunto, ya que la estructura serial ha hecho desaparecer estas tres nociones esencialmente modales y tonales.

Pienso que con los medios mecánicos de reproducción —magnetofónica, en particular— se podrán realizar estructuras que ya no dependerán de dificultades instrumentales, y en las que se podrá trabajar sobre frecuencias dadas, con generación serial. Y así cada obra tendrá su propio universo, su propia estructura y su propio modo de generación en todos los planos.

Se podrá entonces multiplicar la serie por sí misma, dentro de un espacio serial. Por ejemplo, si entre a y b, de una serie inicial, se puede reproducir la serie en reducción, esto proporcionará espacios de engrosamiento sonoro a realizar en relación con las otras funciones seriales.

12. CONSTRUIR UNA IMPROVISACION*

Querría disipar una parte de los malentendidos que nos separan del público. Para ello, me parece que lo mejor es explicar una obra: cómo está hecha, por qué he elegido tal formación instrumental, cómo habría que ejecutarla. Tomo como ejemplo la segunda de mis "Improvisations sur Mallarmé". Explicaré la obra desde tres puntos de vista diferentes:

1. Lo que entiendo hoy por "improvisación".
2. Por qué elegí esta instrumentación y no otra, y cómo están distribuidos los instrumentos en el espacio.
3. Cómo concebí la forma de esta pieza y cómo pude obtener —lo espero, en todo caso— una interacción del poema con la música.

Para comenzar, una improvisación. La improvisación, como yo la entiendo, es irrupción (*Einbruch*) en la música de una dimensión libre.

En la ejecución de una obra orquestal tradicional, los músicos dependen tanto del director como de las leyes de un juego colectivo reglado con precisión y que no se puede transgredir. En la improvisación, por el contrario, dos datos se atenúan: la forma misma, y dónde deben actuar las relaciones entre instrumentos. Hasta una época reciente, la forma estaba definida de manera precisa en todos sus detalles. Había un lenguaje musical establecido a partir de las jerarquías aceptadas, del cual dependían las figuras y los ordenamientos. Hoy el lenguaje se construye esencialmente sobre fenómenos relativos, y por ello la forma debe ser también relativa. Dicho de otra manera: hay que introducir en ella elementos que la modifican de una ejecución a otra e impiden que una obra se ejecute dos veces exactamente de la misma manera.

En el pasado las cosas eran diferentes. Supongamos que tenemos un elemento A, un elemento B y un elemento C. Según los principios tradicionales, A va seguido inmediatamente por B, con el cual se encadena directamente C. Ahora bien, la particularidad de la forma nueva actual consiste en que se crea, de alguna manera, en el instante. En otros términos: tenemos la posibilidad —en ciertas condiciones, por supuesto— de ir di-

* Conferencia en Estrasburgo (1961) sobre la "deuxième Improvisation" sobre Mallarmé. Texto alemán extractado de una cinta magnetofónica publicado en *Melos* con el título "Comment travaille l'avant-garde aujourd'hui" vol. XXVIII, nº 10, octubre 1961, págs. 301-308. Revisado por Pierre Boulez en 1981. Traducción francesa de J.L. Lelev. Inédito en francés.

rectamente de A a C sin pasar primero por B. Se puede imaginar una red de vías férreas en una estación: el ordenamiento de los rieles y de las agujas está fijado de una manera precisa. Pero basta apretar un botón o maniobrar una palanca para modificar el trayecto de una red dada. De la misma manera, las decisiones locales de los instrumentistas y del director hacen que la forma pueda modificarse a cada instante de la ejecución.

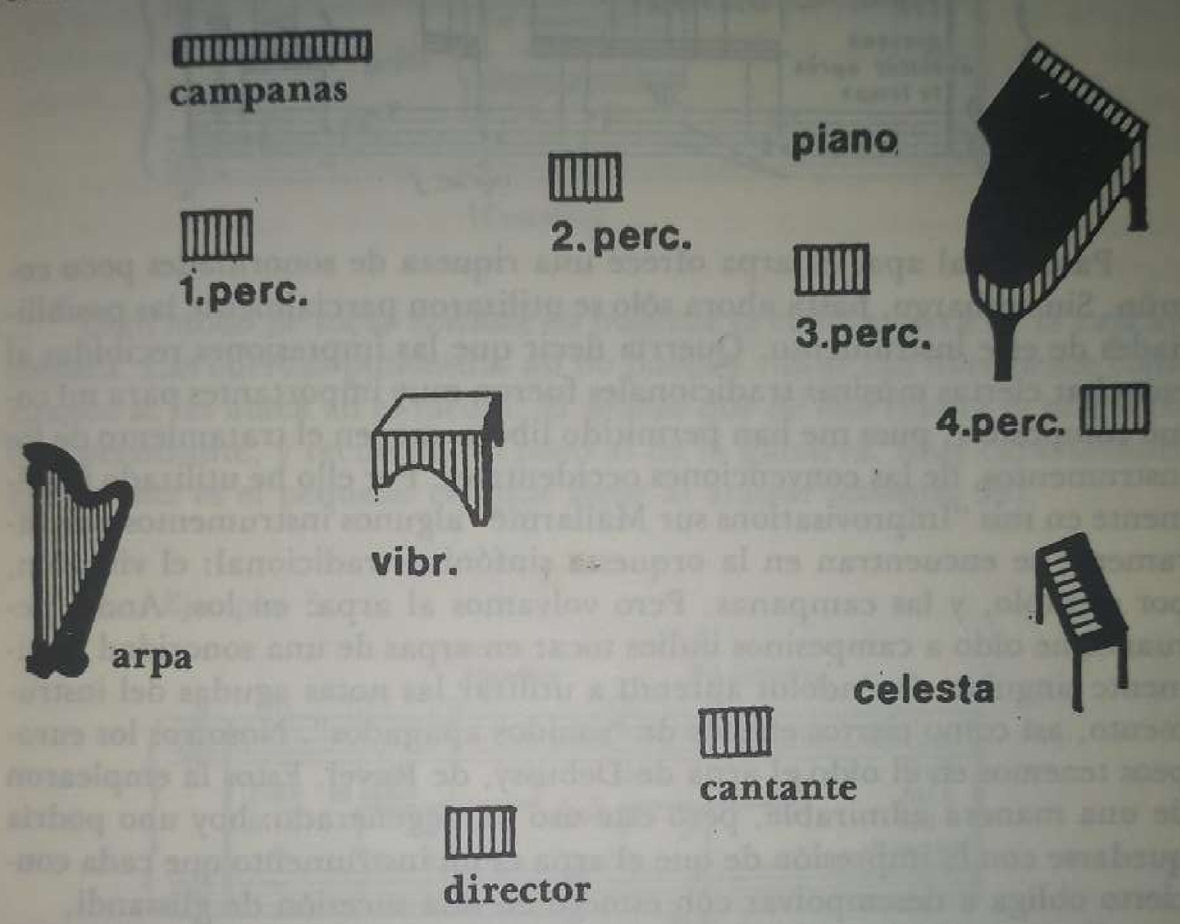
Me atengo aquí a consideraciones generales, porque la segunda de las "Improvisations sur Mallarmé" marca el comienzo mismo de mis investigaciones en este terreno. He examinado luego el problema con más detenimiento, y mi forma improvisada es hoy mucho más libre y más relativa que en aquella época.

En la segunda "Improvisation sur Mallarmé" el problema composicional nace de la dialéctica a la que puede dar lugar la copresencia de un texto fijo y de un texto móvil. Dos cosas permiten darse cuenta visualmente de este juego entre libertad y disciplina: los gestos del director y la partitura. Cuando se dirige la obra hay signos que se dan de la manera tradicional; los pasajes correspondientes en la partitura también están anotados de manera tradicional. Pero hay igualmente gestos que el director hace, por así decirlo, en el vacío; señales a la habilidad del instrumentista, que le dicen de alguna manera: "vía libre". El instrumentista puede tocar entonces fuera de tiempo. Los pasajes correspondientes están impresos en su parte en notas pequeñas, como se anotaban en otro tiempo los adornos. El lapso máximo de que disponen estas estructuras móviles está indicado por flechas.

Ahora una palabra sobre la instrumentación. La partitura está escrita para voz y nueve instrumentistas. Cinco instrumentos —el arpa, las campanas tubulares, el vibrafón, el piano y la celesta— son instrumentos de altura fija. Sin embargo, hay que establecer de inmediato una limitación. Si hago tocar una nota por el piano o por el arpa en una cierta dinámica, esta nota es precisa, y puedo identificarla entre mil en su altura absoluta. Ya en la celesta se producen en los graves interferencias entre sonidos reales y armónicos. Este fenómeno se acentúa aun más en el caso del registro grave del vibrafón. Si se toca en él una nota *fuerte*, se oye un sonido bastante complejo, que a veces no tiene mucho que ver con la nota pura. En el caso de las campanas, en fin, todo el mundo sabe que el sonido fundamental está rodeado de numerosos parciales. Resulta de ello un complejo de frecuencias en el cual la altura absoluta del sonido fundamental es cada vez menos perceptible. Junto a los cinco instrumentos de que acabo de hablar, he utilizado también algunos otros que se aproximan al ruido: instrumentos de percusión de madera y de metal.

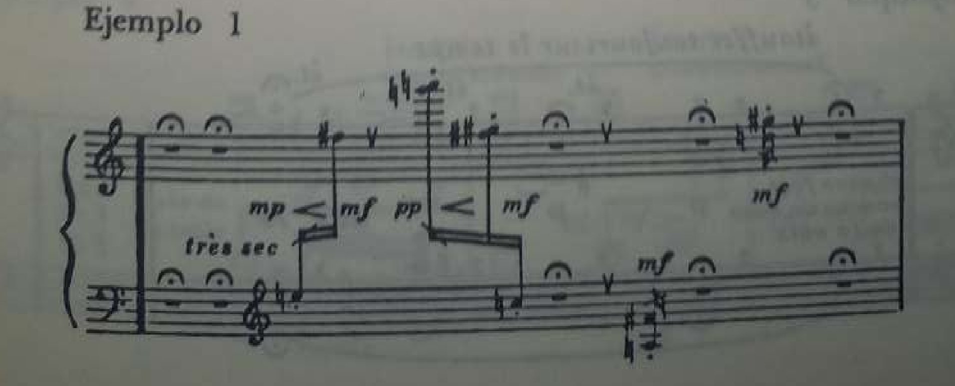
Dispongo los instrumentos en el estrado de manera que las tres categorías diferentes de sonidos —altura determinada, altura parcialmente determinable y ruido— se mezclen entre sí. Esto produce una especie de estereofonía, que es función de las características sonoras de los instrumentos. Aquí tenemos la celesta: no es muy sonora, y la ubico adelante a la de-

recha, cerca del atril del director. El arpa tiene mayor sonoridad; pero el piano la cubriría si estuviera cerca de éste; entonces la coloco adelante a la izquierda. El vibrafón, que tiene una dinámica mediana, está en medio del estrado, delante del atril del director. En razón de su poderosa dinámica el piano se ubica atrás a la derecha. El instrumento más sonoro son las campanas. Las pongo al fondo a la izquierda. Los instrumentos de percusión están ubicados entre los precedentes.



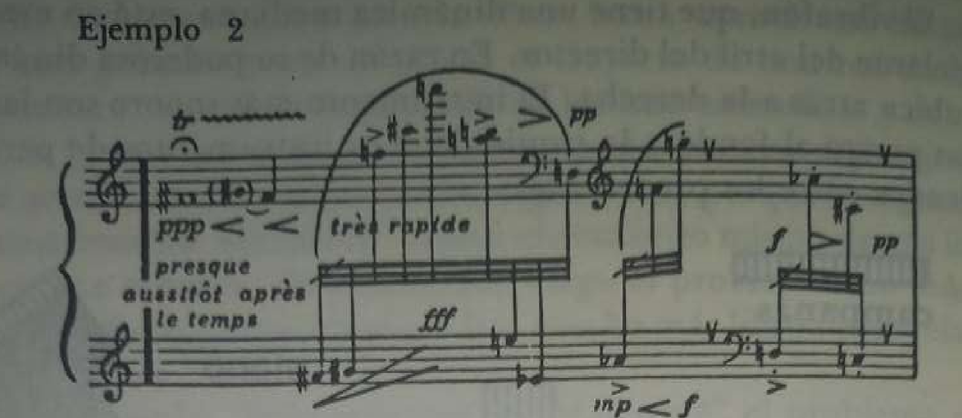
Querría mostrar ahora cómo he utilizado estos instrumentos. Comienzo por la celesta, cuyo sonido es el más corto. He previsto la celesta, esencialmente, para figuras rápidas, pues tales pasajes suenan, de alguna manera, por sí mismos; también le asigné la ejecución de sucesiones rápidas de acordes breves y secos, como en el compás 66.

Ejemplo 1



El tramo del compás 65 ilustra la virtuosidad y el brío de la celesta.

Ejemplo 2



Pasemos al apa. El arpa ofrece una riqueza de sonoridades poco común. Sin embargo, hasta ahora sólo se utilizaron parcialmente las posibilidades de este instrumento. Querría decir que las impresiones recibidas al escuchar ciertas músicas tradicionales fueron muy importantes para mí como compositor, pues me han permitido liberarme, en el tratamiento de los instrumentos, de las convenciones occidentales. Por ello he utilizado igualmente en mis "Improvisations sur Mallarmé" algunos instrumentos que raramente se encuentran en la orquesta sinfónica tradicional: el vibrafón, por ejemplo, y las campanas. Pero volvamos al arpa: en los Andes peruanos he oído a campesinos indios tocar en arpas de una sonoridad totalmente singular. Oyéndolos aprendí a utilizar las notas agudas del instrumento, así como ciertos efectos de "sonidos apagados". Nosotros los europeos tenemos en el oído el arpa de Debussy, de Ravel. Estos la emplearon de una manera admirable, pero este uso ha degenerado: hoy uno podría quedarse con la impresión de que el arpa es un instrumento que cada concierto obliga a desempolvar con esmero en una sucesión de glissandi.

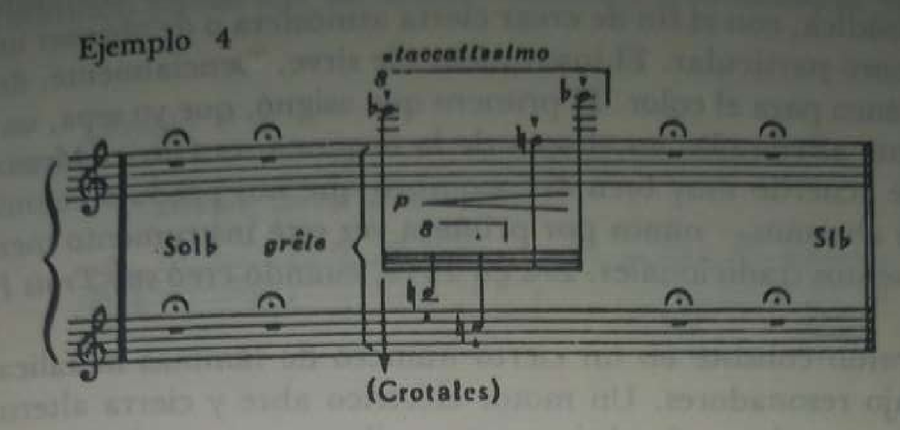
Es en verdad lamentable que un instrumento tan completo sólo se utilice para un efecto tan reducido. Querría presentar, por esta razón, algunas posibilidades de toque y de sonoridad. En primer lugar, los sonidos armónicos; son como estrangulados, pero al mismo tiempo también bastante agresivos, pues hay que puntear las cuerdas muy fuerte para que el sonido armónico salga bien. Elijo el compás 66.

Ejemplo 3



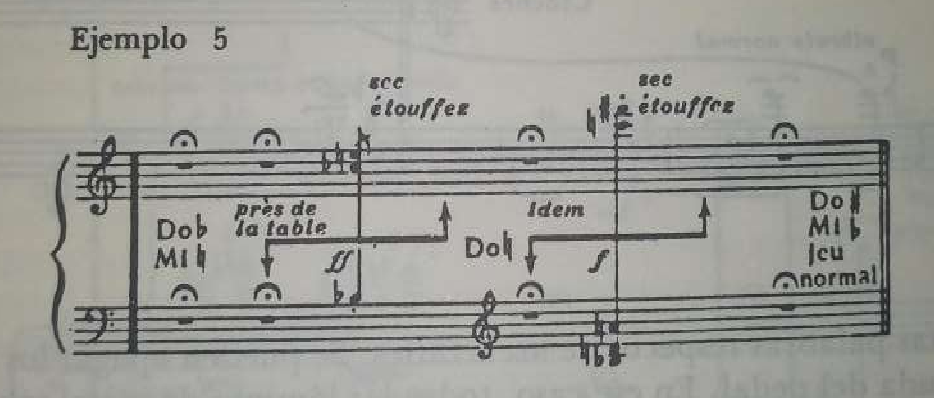
Es en los agudos donde es más elevado el grado de agresividad de que el arpa es capaz (compás 68).

Ejemplo 4



Otro modo de tocar consiste en puntear la cuerda cerca de la caja armónica. Las cuerdas punteadas así no pueden vibrar tan libremente como cuando se las ataca en el medio. El sonido que de ello resulta es más seco, más penetrante, y recuerda un poco al de la guitarra. Muy característico igualmente es el pequeño eco que sigue al ataque (compás 55).

Ejemplo 5



En fin, una última posibilidad de utilización sobre la que querría insistir: pequeños arpegios secos en lugar de acordes (compases 48-50).

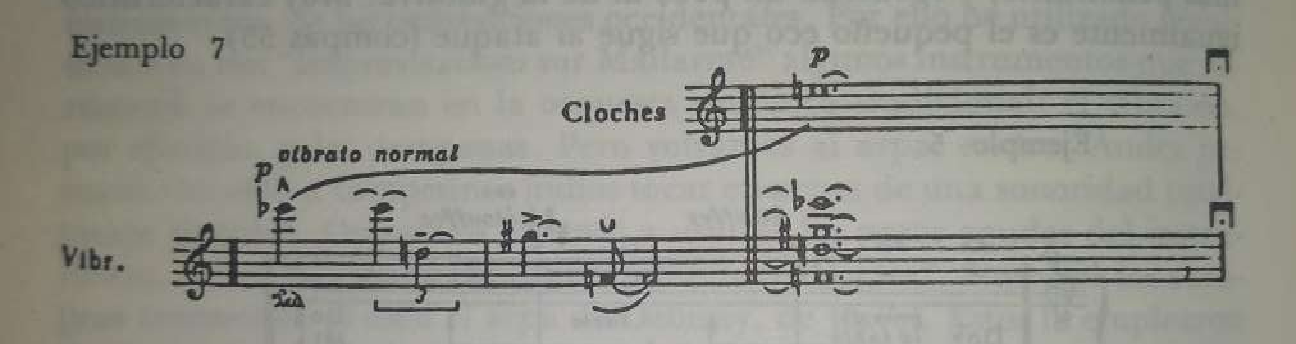
Ejemplo 6



Muchos de ustedes conocen el vibrafón por la música de jazz, pues sólo se lo emplea raramente en la orquesta sinfónica; aparece en ésta por primera vez en la ópera *Lulu* de Berg. Pero Berg sólo utiliza el vibrafón de manera episódica, con el fin de crear cierta atmósfera o de obtener un simbolismo sonoro particular. El instrumento le sirve, esencialmente, de apoyo momentáneo para el color. El primero que asignó, que yo sepa, un lugar independiente al vibrafón en el seno de la orquesta, es Olivier Messiaen. Todavía me acuerdo muy bien del asombro que nos produjo cuando nosotros —sus alumnos— oímos por primera vez este instrumento mezclado con instrumentos tradicionales. Era en 1945, cuando creó sus *Trois Petites Liturgies*.

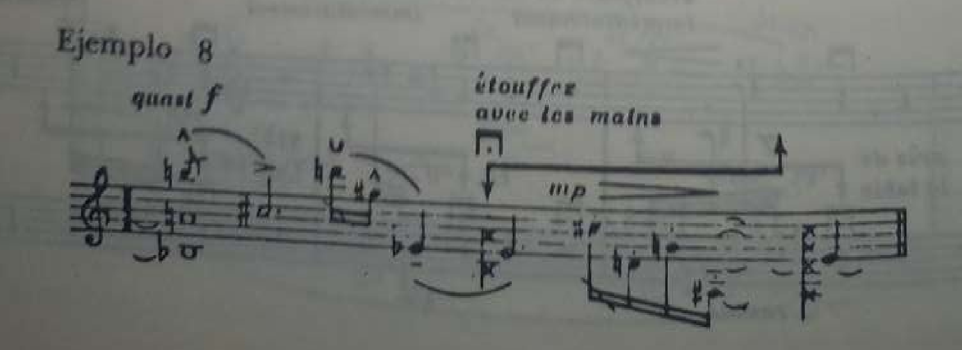
El vibrafón consiste en un cierto número de láminas metálicas que tienen debajo resonadores. Un motor eléctrico abre y cierra alternativamente estos resonadores. Se obtiene así un vibrato que puede ser —lo cual es importante— modificado en su velocidad o totalmente suprimido. Esto se ve muy bien en el caso de simples líneas melódicas (compases 36-38).

Ejemplo 7



Algunas palabras respecto de los acordes. Se pueden apagar los acordes con ayuda del pedal. En ese caso, todas las láminas de metal sobre las que se golpeó cesan de vibrar al mismo tiempo. Pero hay otra posibilidad, mucho más interesante a mi parecer, que consiste en apagar con las manos. El instrumentista hace cesar la vibración de una u otra lámina apoyando la mano sobre ella. Así puedo hacer desaparecer, en un acorde sostenido, uno u otro sonido, y dejar vibrar otros, o ir apagando el acorde poco a poco (compás 73).

Ejemplo 8



Si hago tocar un acorde con el pedal, se produce una especie de sonido "meloso", que se le reprocha a menudo a este instrumento. Pero sin pedal el vibrafón puede dar un sonido incisivo y seco (compás 66).

Ejemplo 9

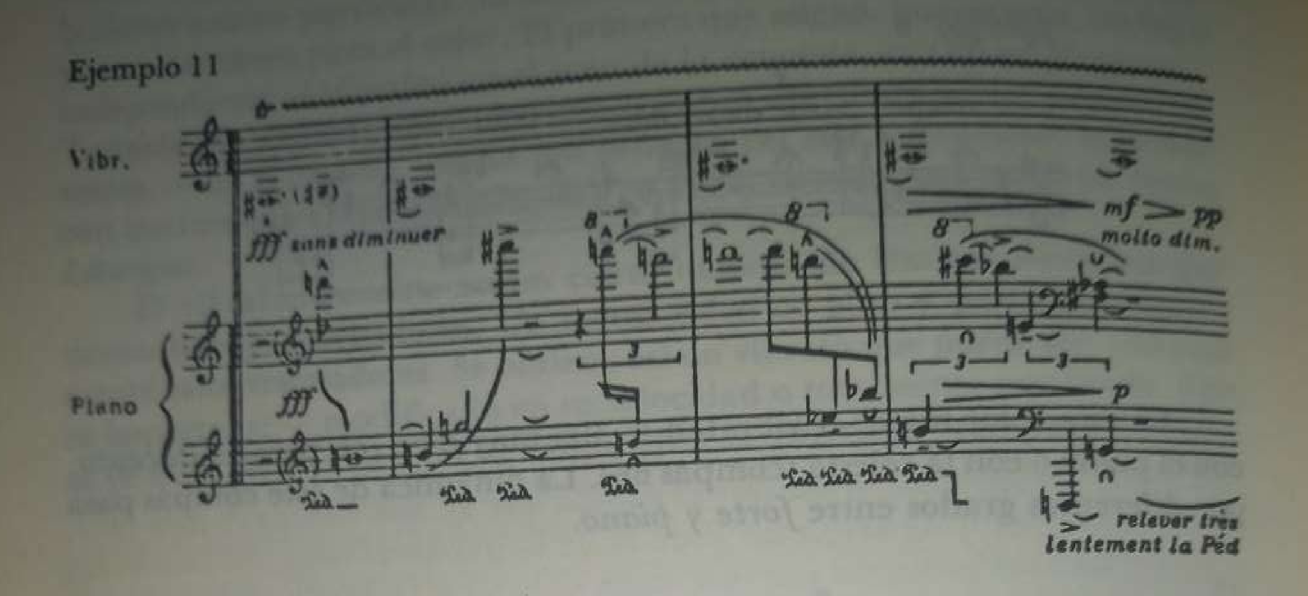


En este color mate, el vibrafón se alía muy bien, en pasajes *staccato*, con el piano o con la celesta (compás 66). La dinámica de este compás pasa por diferentes grados entre *forte* y *piano*.

Ejemplo 10

Los compases 109-112 muestran la plenitud sonora que se puede obtener del vibrafón. Un trino del vibrafón en los graves cubre en este caso incluso el fortissimo del piano.

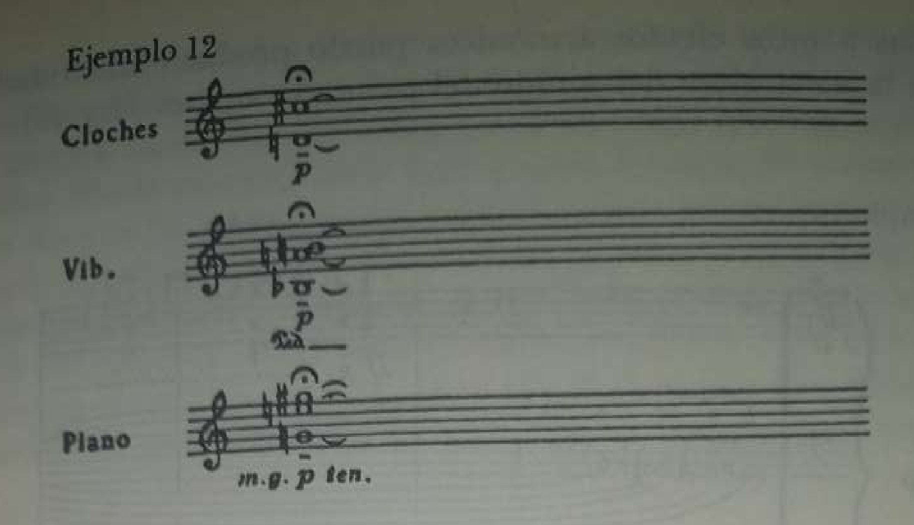
Ejemplo 11



Veo en el vibrafón una especie de sustituto de los gamelangs balineses, que no podemos procurarnos. Estas orquestas indonesias, compuestas entre otros por 40 a 50 gongs "afinados", me fascinan sobremanera. Me gustan también, por la misma razón, las campanas tubulares, en las cuales encuentro igualmente una reminiscencia del Extremo Oriente. Por lo común, las campanas se utilizan para efectos especiales. Todo aficionado a la música conoce los pasajes de campana de *Boris Godounov* de Musorgsky o de *Iberia* de Debussy. Y se podrían citar muchos otros ejemplos en que se emplean las campanas de un modo muy significativo, pero con un efecto más bien "dramático". Se podría decir: las campanas se incluyen en este caso para realzar (musicalmente) una situación teatral, pero no se las utiliza como un instrumento en sí mismo. Están teñidas de un cierto carácter anecdótico, incluso religioso. Mi finalidad es desembarazar al instrumento de tales asociaciones, secularizarlo de alguna manera, y darle una mayor importancia como timbre.

Pero vuelvo a mi composición. Las campanas, asociadas con el piano y el vibrafón, dan una mezcla sonora muy homogénea. Si se hacen tocar juntos los tres instrumentos, es prácticamente imposible distinguir lo que corresponde propiamente a uno u otro (compás 55).

Ejemplo 12

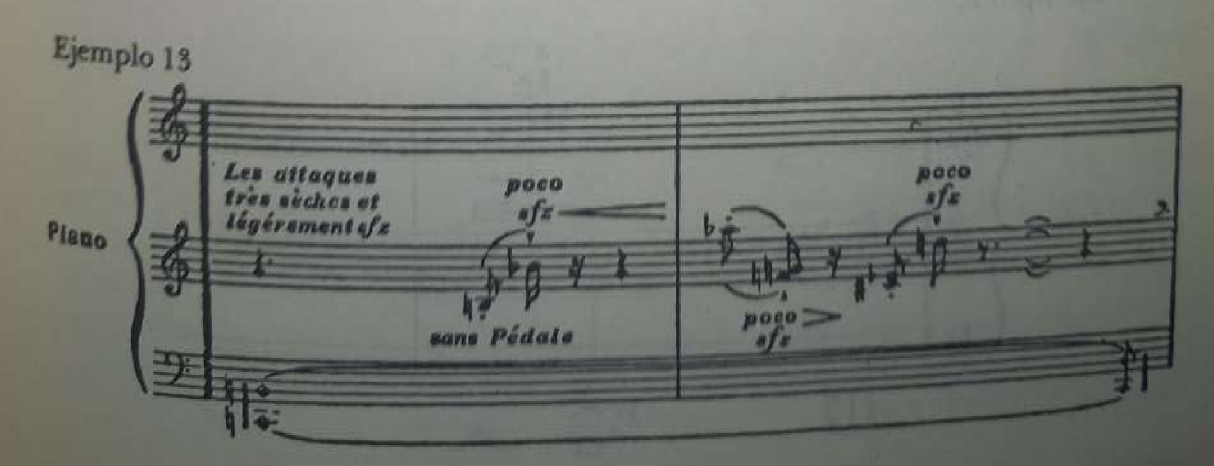


Ya he mencionado el hecho de que en el caso de las campanas el sonido fundamental está rodeado de una gran cantidad de parciales. Esta propiedad me ha llevado a utilizar las campanas como vínculo entre los instrumentos de altura bien definida y los instrumentos de sonidos complejos.

Pasemos ahora al piano. ¿Es todavía realmente necesario presentar al piano? Creo que sí, porque lo tratamos hoy de un modo totalmente distinto de como lo hacían, por ejemplo, Debussy y Ravel, Stravinsky —en *les Noces*— y Bartók —en su *Allegro barbaro*—, que lo consideraban esencialmente como un instrumento de percusión. No hemos olvidado sus lecciones, pero el piano nos interesa quizás más aun como instrumento de sonidos complejos, que pueden producirse mediante efectos de armónicos.

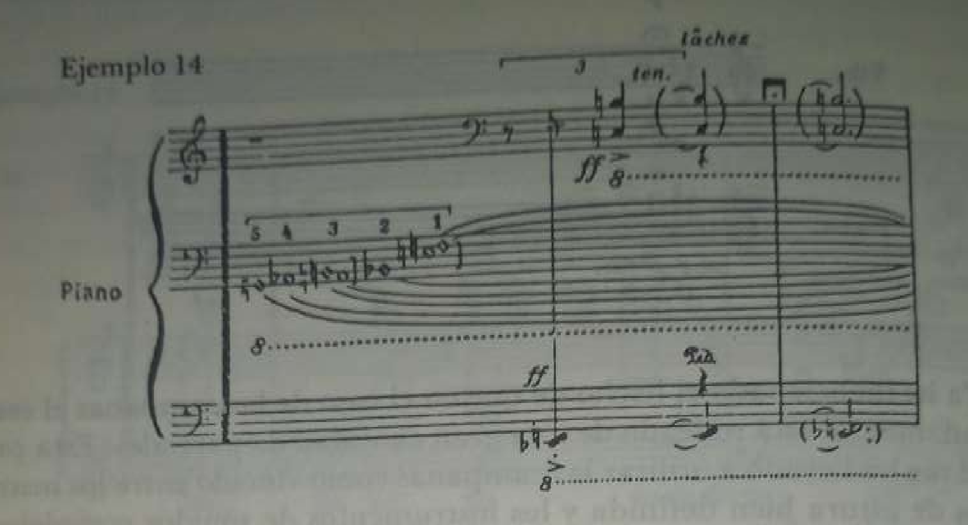
Para hacer oír armónicos en el piano, basta con apretar en forma muda ciertas teclas —un acorde perfecto, por ejemplo—, y después tocar normalmente otras notas a intervalos de octava, de tercera, de quinta, de cuarta, etcétera. Las cuerdas de las teclas mudas comienzan igualmente a vibrar. Multiplico este efecto apretando silenciosamente clusters con la palma de la mano o el antebrazo, lo que transforma a todo el piano en un resonador. La caja del instrumento actúa entonces como una cámara de eco (compases 22 y 23).

Ejemplo 13



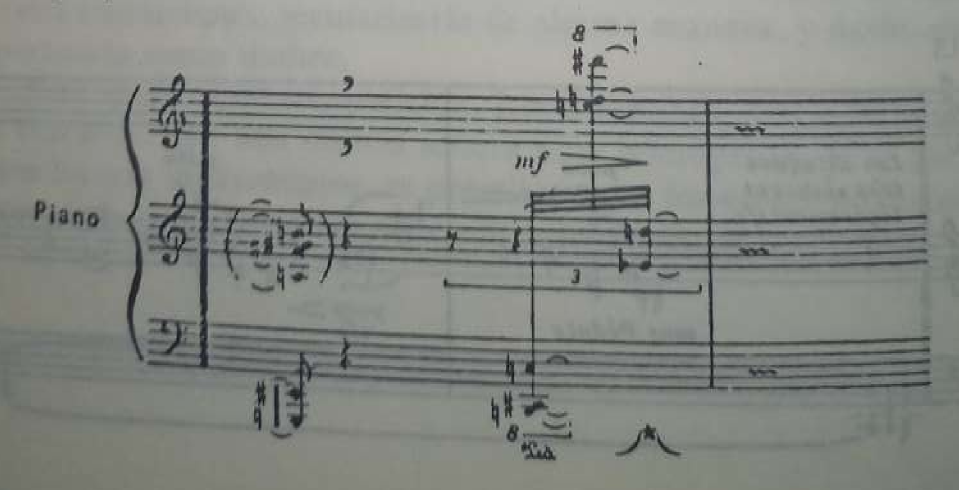
Gracias a estos efectos armónicos puedo producir sonoridades que modifican la naturaleza del sonido del piano (compases 42 y 43).

Ejemplo 14



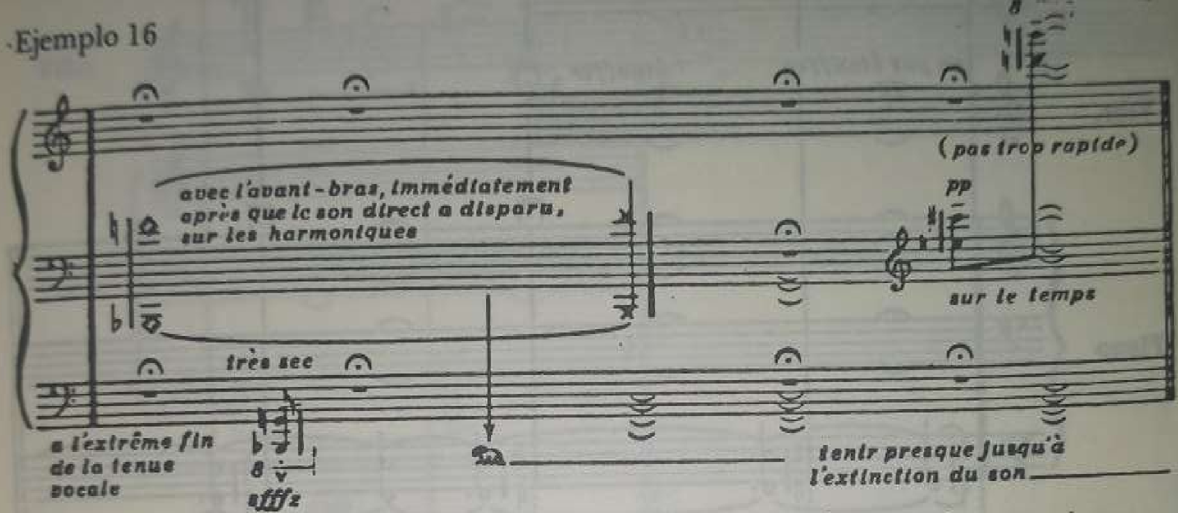
Hay igualmente una serie de efectos de pedal que han sido poco utilizados hasta ahora. En la segunda "Improvisation sur Mallarmé" se emplean estos efectos de un modo aislado, pues la obra no fue compuesta especialmente para piano. Sin embargo, me gustaría mostrar, con ayuda de un breve ejemplo, cómo se puede modificar el espectro sonoro por medio del pedal. Una serie de acordes rápidos es ejecutada con pedal justo después del final de este trozo, el instrumentista suelta el pedal para volver a apretarlo en seguida. De modo que las cuerdas cesan de vibrar en ciertos puntos, pero continúan vibrando en otros, y se oye el cambio de timbre. De esta manera se puede hacer extinguir un acorde gradualmente, y esto del agudo al grave, pues las cuerdas graves resuenan por supuesto más tiempo que las notas agudas (compás 20).

Ejemplo 15



Ya he hablado de los clusters. En el interior de un cierto ámbito, cuyos límites superior e inferior se fijan, hago apretar todas las teclas. Obtengo así un total cromático con todas las frecuencias armónicas de las teclas apretadas. Puedo también tocar tales grupos de teclas de manera muda, lo que me dará, si las combino con clusters reales, un efecto sonoro particularmente complejo: el sonido habitual del piano se transforma en un halo de ruido. La totalidad del espectro sonoro adquiere así una existencia *casi tangible*. De nuevo se utiliza todo el instrumento como una cámara de eco, y el número de cuerdas que vibran es tan grande que hay interferencias y armónicos que no aparecen nunca en el mismo momento (compás 68).

Ejemplo 16



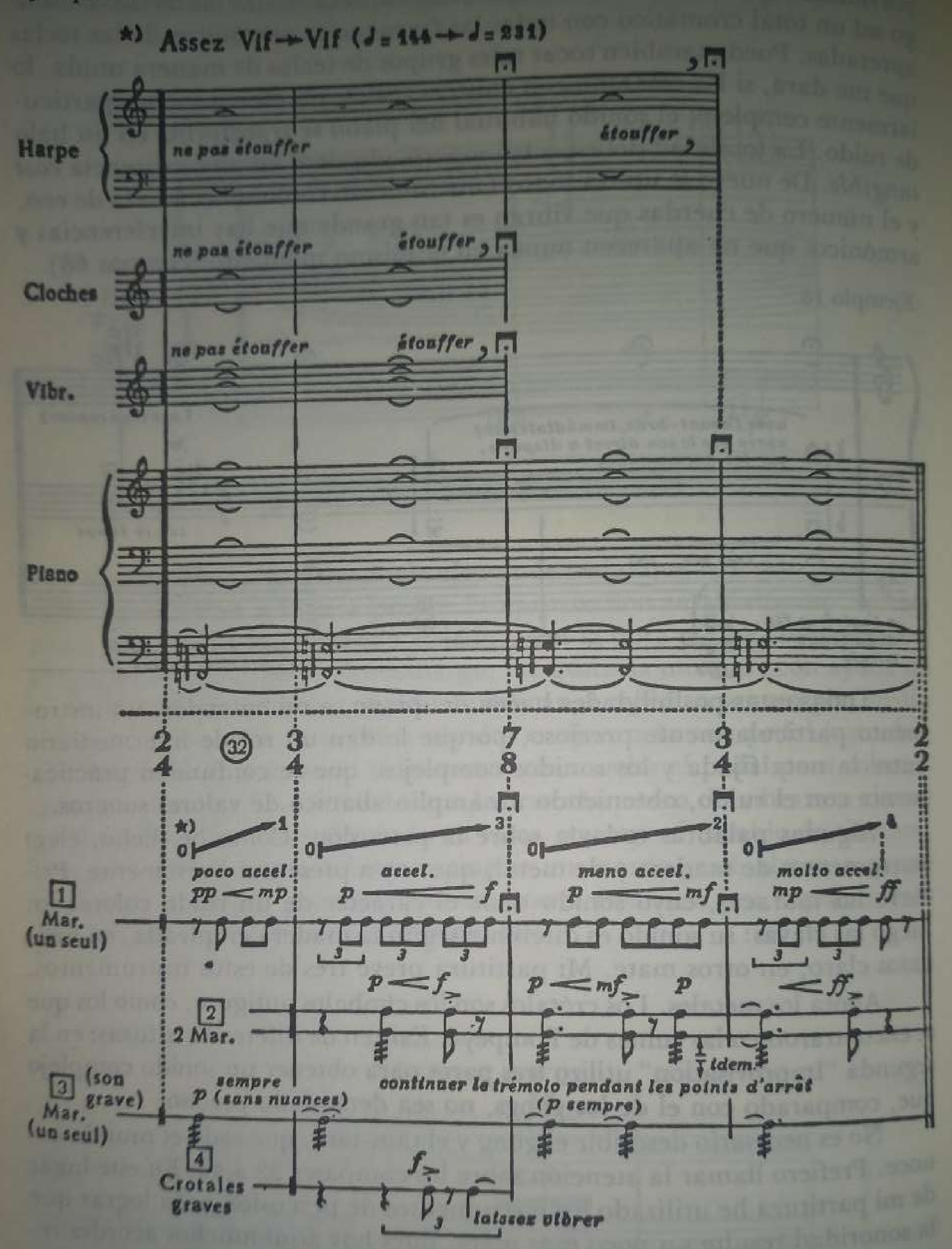
Todas estas posibilidades hacen del piano, a mi entender, un instrumento particularmente precioso, porque le dan un rol de intermediario entre la nota fijada y los sonidos complejos, que se confunden prácticamente con el ruido, obteniendo un amplio abanico de valores sonoros.

Algunas palabras todavía sobre la percusión. Como he dicho, elegí instrumentos de madera y de metal, que voy a presentar brevemente. Primero las maracas, cuyo sonido tiene el carácter de un ruido coloreado; luego las clavas: su sonido es diferente según la madera empleada, en unos casos claro, en otros mate. Mi partitura prevé tres de estos instrumentos.

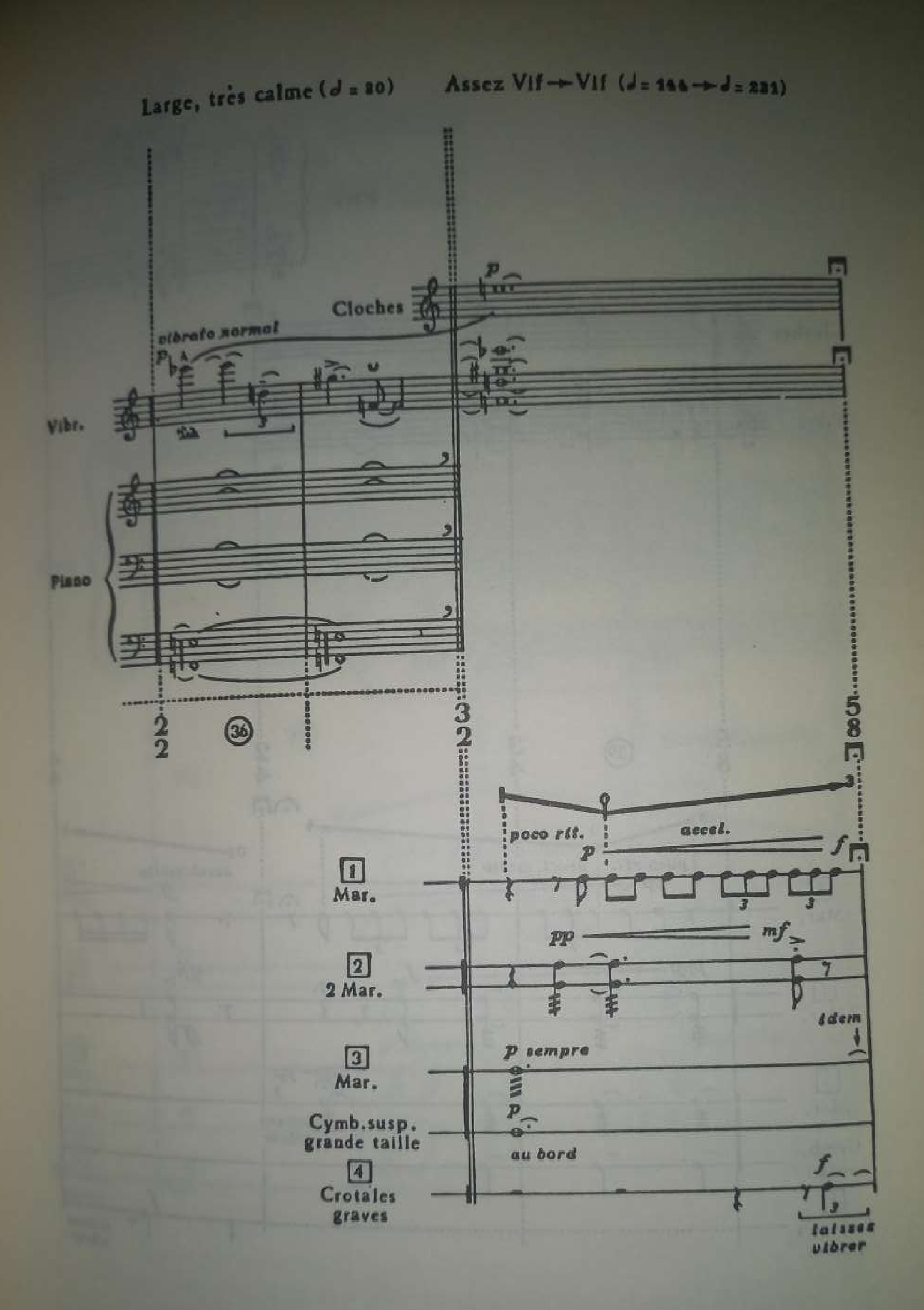
Ahora los metales. Los crótalos son los címbalos antiguos, como los que se encontraron en las ruinas de Pompeya. Existen de diferentes alturas; en la segunda "Improvisation" utilizo tres pares para obtener un sonido complejo que, comparado con el de los gongs, no sea demasiado preciso.

No es necesario describir el gong y el tam-tam, que todo el mundo conoce. Prefiero llamar la atención sobre los compases 32 a 44. En este lugar de mi partitura he utilizado los instrumentos de percusión para lograr que la sonoridad resulte un poco más mate, pues hay aquí muchos acordes resonantes. Pero por encima de esta envoltura sonora se oyen —tocados por la percusión— ruidos que en el lenguaje técnico llevan el nombre de "ruidos blancos" y de "ruidos coloreados": ruidos muy secos, de un carácter tan complejo que producen justamente un contraste muy notable con los sonidos resonantes del piano y del vibrafón.

Ejemplo 17



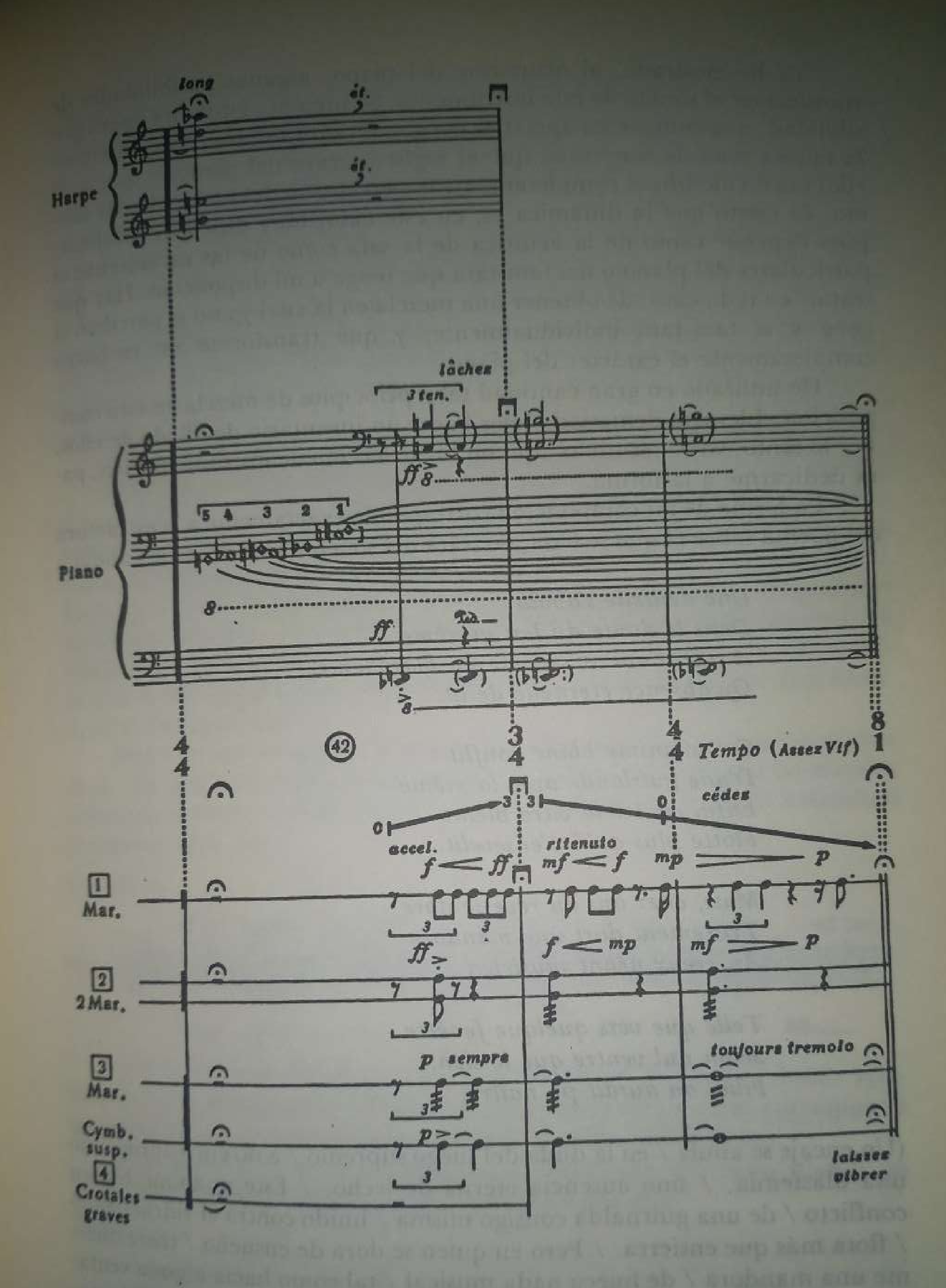
Los acelerandos están anotados así desde la velocidad mínima a la velocidad máxima en una escala de O (♩ = 144) a 4 (♩ = 231) con los escalones intermediarios 1, 2, 3.
Esta indicación no debe ser tomada al pie de la letra; la curva dibujada evoca más que la notación acelerando mucho o poco.



Large, très calme (𝅗𝅥 = 80)
Assez Vif → Vif (𝅘𝅥 = 144 → 𝅘𝅥 = 231)
Cloches
vibrato normal
Vibr.
Piano
36
poco rit.
accel.
Mar.
2 Mar.
idem
p sempre
Mar.
Cymb.susp.
grande taille
au bord
Crotales
graves
laissez
vibrer



affz
Harpe
sans arpéger près de la table
Cloches
Vibr.
5
8
39
3
4
2
4
4
4
poco rit.
accel. molto
pp
1
Mar.
ppp
f
2
2 Mar.
affz
ff
3
Mar.
pp
laissez vibrer
Cymb. susp.
4
Crotales graves
f
laissez vibrer


long
ét.
ét.
Harpe
lâchez
3 ten.
Piano
42
Tempo (Assez Vif)
cédez
accel.
ritenuto
1 Mar.
2 2 Mar.
p sempre
toujours tremolo
3 Mar.
Cymb. susp.
4 Crotales graves
laissez vibrer

Ya he mostrado, al ocuparme del piano, algunas posibilidades de transformar el sonido de este instrumento. Se presenta aquí una nueva posibilidad, que consiste en apelar al gong y al tam-tam; los dos se sitúan en la misma zona de sonoridad que el registro grave del piano, y gracias a ellos puedo modificar completamente la percepción del sonido de este último. Es cierto que la dinámica es, en este caso, muy difícil de dosificar, pues depende tanto de la acústica de la sala como de las características particulares del piano o del tam-tam que tengo a mi disposición. Hay que tratar, en todo caso, de obtener una mezcla en la cual ya no se perciban el gong y el tam-tam individualmente, y que transforme sin embargo completamente el carácter del piano.

He utilizado en gran cantidad tales principios de mezcla en esta composición. Llevaría demasiado lejos hacer un inventario detallado de ellos. Por lo tanto, voy a terminar aquí mi breve lección de instrumentación, para dedicarme a la forma.

La forma de mi composición corresponde exactamente a la estructura del poema sobre el que se basa. Se trata del soneto "Une dentelle s'abolit":

Une dentelle s'abolit
Dans le doute du Jeu suprême
A n'entr'ouvrir comme un blasphème
Qu'absence eternelle de lit.

Cet unanime blanc conflit
D'une guirlande avec la même
Enfui contre la vitre blême
Flotte plus qu'il n'ensevelit.

Mais, chez qui du rêve se dore
Tristement dort une mandore
Au creux néant musicien

Telle que vers quelque fenêtre
Selon nul ventre que le sien,
Filial on aurait pu naître.

(Un encaje se anula / en la duda del Juego supremo / a no entreabrir como una blasfemia, / sino ausencia eterna de lecho. / Este unánime blanco conflicto / de una guirnalda consigo misma / huido contra el vidrio pálido / flota más que entierra. / Pero en quien se dora de ensueño / triste duerme una mandora / de hueca nada musical / tal como hacia alguna ventana / según ningún otro vientre que el propio,/ filial, se habría podido nacer.)

El poema mismo está encuadrado en mi "Improvisation" por una introducción y por una *coda* instrumentales. La forma del soneto —dos

cuartetos y dos tercetos con el muy conocido esquema de las rimas— ha proporcionado el esqueleto exterior de la parte central, aquella en la cual el poema está, propiamente hablando, "puesto en música". Al hacerlo se trataba de respetar lo más estrictamente posible la forma del soneto, caracterizándola musicalmente.

Toda la pieza se basa en dos estructuras contrastantes. Llamémosles A y B. La estructura A es ornamental; en ella la melodía presenta, principalmente, melismas y ornamentos. La declamación, en estas condiciones, no puede ser silábica; se cantan las palabras con numerosas vocalizaciones. De ello resulta, sin duda, que el texto se vuelve un poco ininteligible, pero esto es deliberado. En efecto, el poema constituye para mí el objeto de una cristalización musical.

Me explico.

Creo que el texto de Mallarmé tiene su propia belleza y que se basta a sí mismo, sin que sea necesario agregarle nada. Si se quiere gozar de la sola belleza del texto mismo, lo mejor es hacerlo recitar. Es igualmente una mala solución, a mi entender, seguir simplemente el desarrollo del poema. Para mí, se trata de hacer captar su estructura *interna,* y ponerla de acuerdo con mi música. Para ello puedo y debo, por supuesto, permitirme muchas libertades; la relación con el poema se sitúa en un plano más elevado que el del simple respeto de los pies y de las rimas. Ese plano más elevado es el de la semántica.

Pero esto era de alguna manera un paréntesis. Vuelvo a la estructura de A. Es, como he dicho, ornamental. La voz va acompañada de manera colectiva, es decir, que los instrumentos no intervienen a título individual (compases 12 a 15).

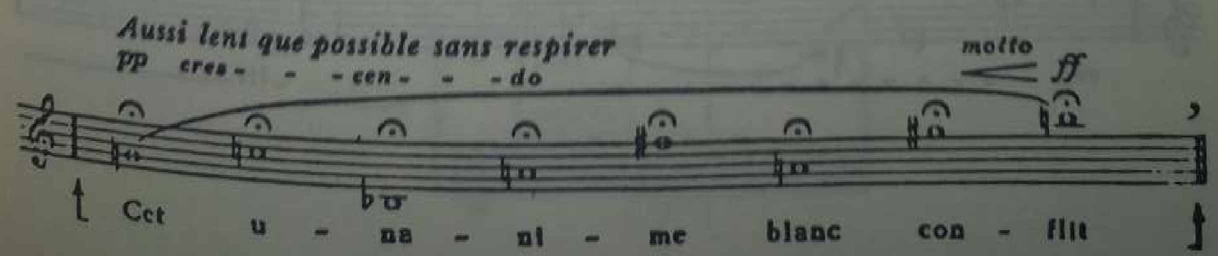
Ejemplo 18



Con la segunda estrofa comienza la estructura B. Es aquí donde aparece ahora la declamación silábica; a cada sílaba de un verso corresponde una nota única; desaparece enteramente el canto melismático.

El primer verso de esta estrofa está constituido por ocho sílabas, se canta pues igualmente sobre ocho notas (compás 45).

Ejemplo 19

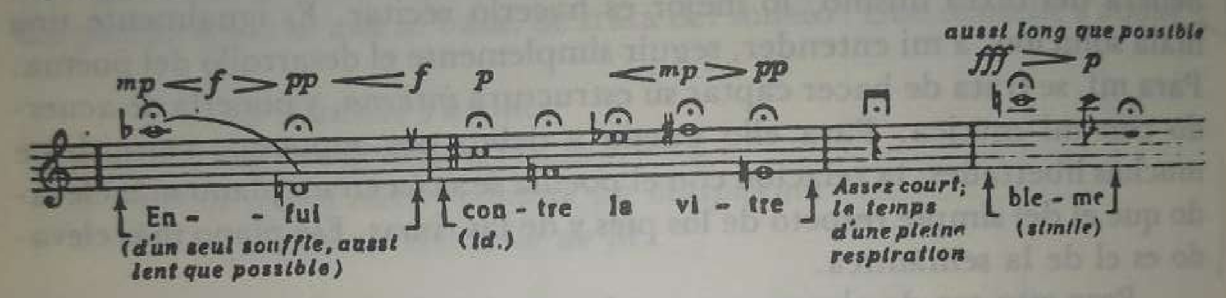


El segundo verso tiene 4 + 4 sílabas (compases 55 a 59), el tercero 2 + 5 + 1 sílabas (compases 65 a 68), y el cuarto 2 + 6 sílabas. Las estructuras A y B, aquí, se entrecruzan.

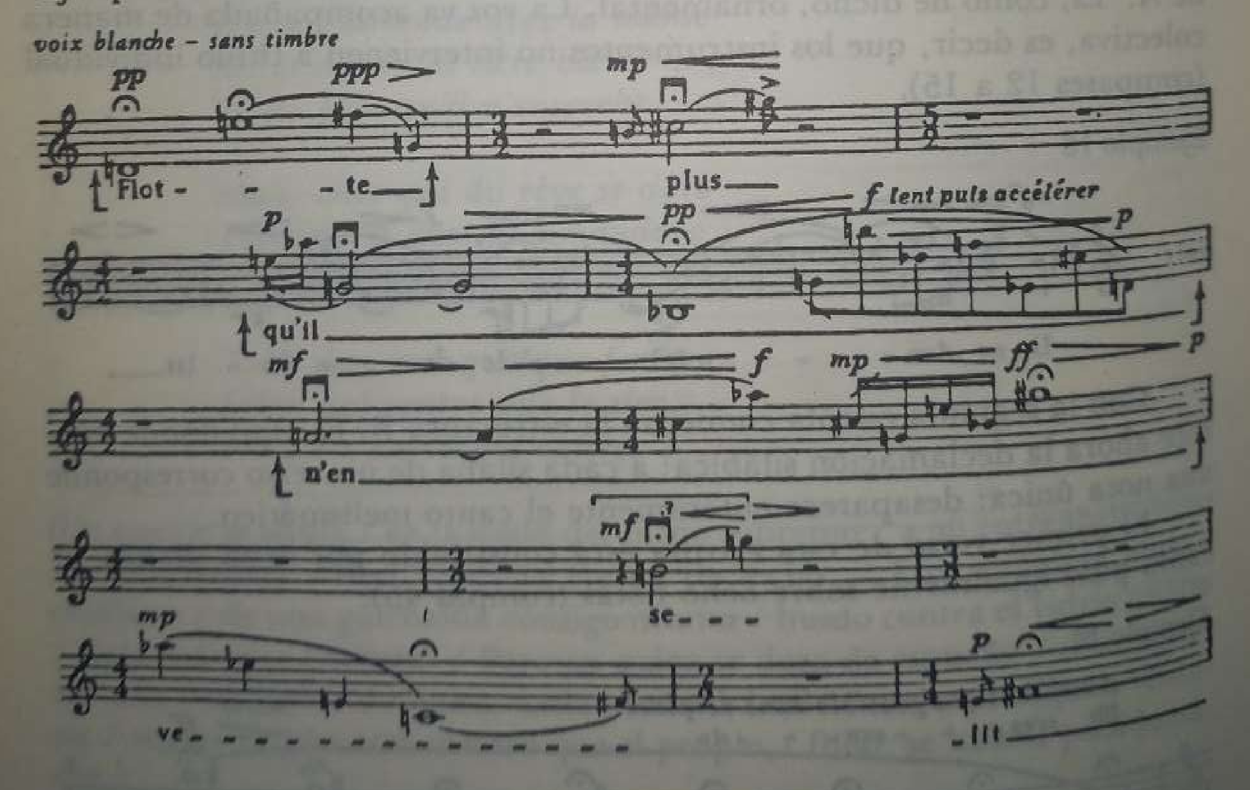
Ejemplo 20



Ejemplo 21



Ejemplo 22



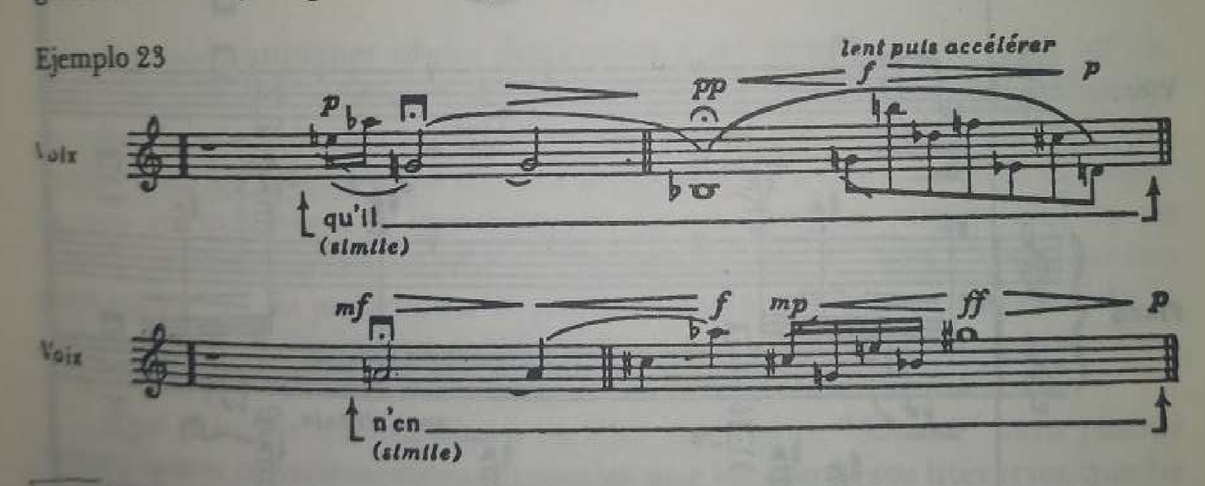
Mallarmé agrupó en cada verso las palabras en función de su sentido, y yo conservé exactamente los cortes del poeta. Esta indicación tiene también una importancia particular, porque aquí, en la segunda estrofa, comienza la improvisación, y el director da sus signos fuera de tiempo.

La tercera y la cuarta estrofas utilizan las dos estructuras. Las transiciones entre las cuatro estrofas son por supuesto puramente instrumentales, y se mantienen más cerca del ruido que del sonido.

Tal es pues, en sus grandes rasgos, la forma de la pieza; querría agregar a esto algunas observaciones de detalle. En primer lugar, la introducción y la conclusión, es decir, el cuadro del poema. Los once primeros compases, con sus mezclas sonoras, dan una idea del carácter ornamental y de la factura instrumental de la pieza. En lo referente al fin, desearía atraer la atención sobre el hecho de que no se trata de una "conclusión" en el sentido estricto de la palabra. Lo último que se oye es un ruido musicalmente desprovisto de toda significación de repliegue: dos golpes de maracas, que no cierran ninguna frontera —todo podría continuar—.

En la parte central, las dos estructuras A y B se superponen a menudo, penetrándose una a otra. Así por ejemplo, en la parte captada pueden intercalarse vocalizaciones cada vez más numerosas entre las notas largas sostenidas de las estructura B, como es el caso en el último verso de la segunda estrofa (compases 71-74).

Ejemplo 23



Las transiciones entre las dos estrofas desempeñan el rol de respiraciones y están confiadas esencialmente a la percusión. Sin embargo, la primera transición hace oír un acorde característico de arpa (compás 41).

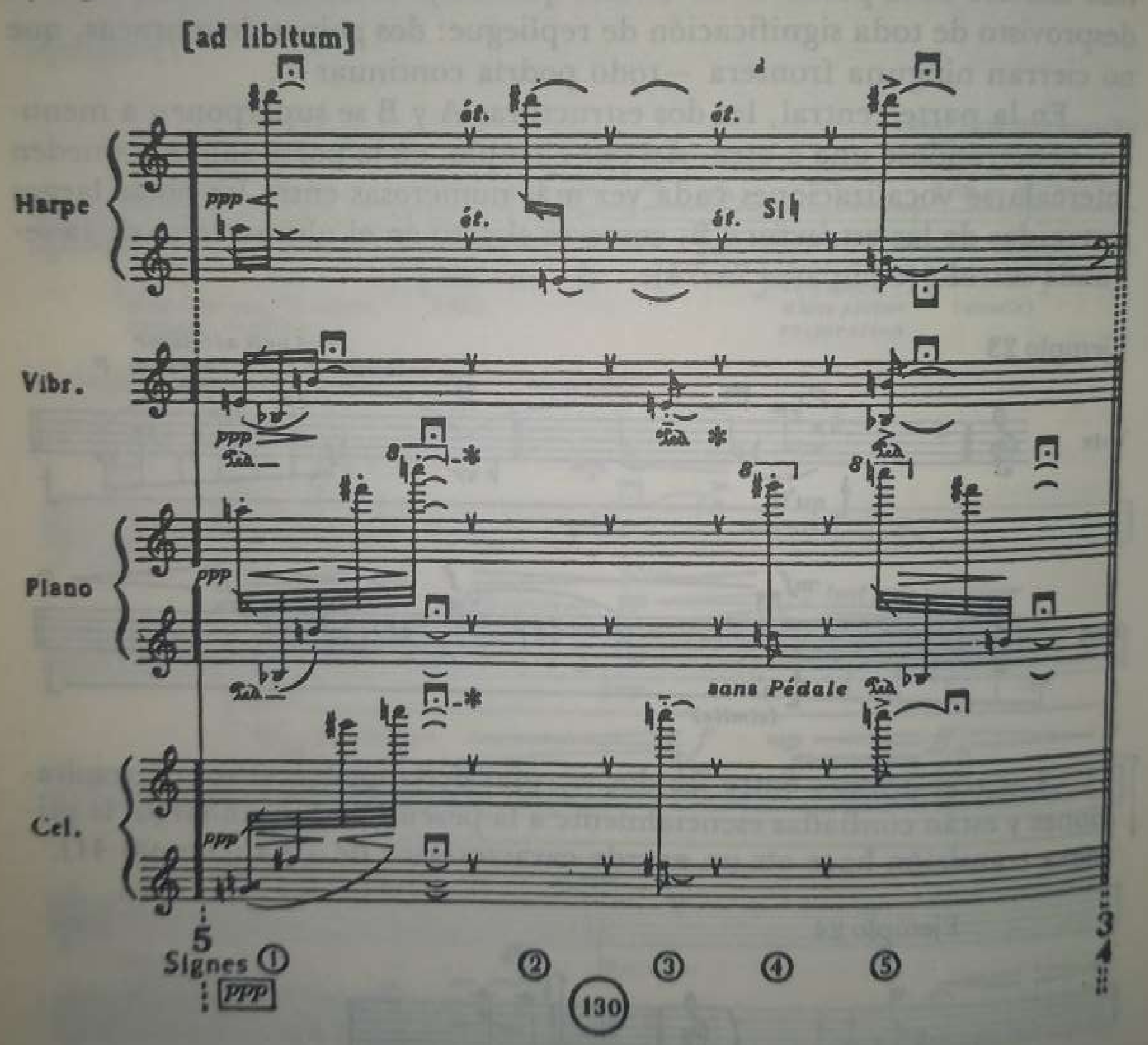
Ejemplo 24



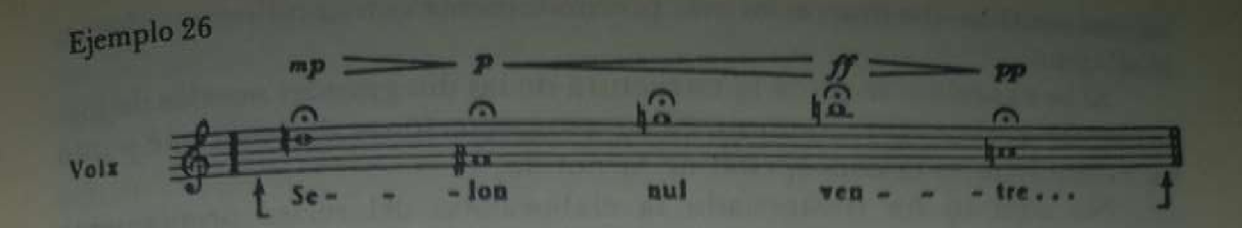
Un acorde de arpa semejante reaparece en la sección intermediaria que separa la segunda estrofa de la tercera. El oído percibe así relaciones entre estas partes: relaciones, si no temáticas, al menos estructurales. En la primera transición yo tenía un acorde de arpa y un acorde de piano en medio de los ruidos de la percusión; en la segunda, se oyen de nuevo los mismos instrumentos de percusión, a los que se unen un acorde de arpa parecido y, esta vez, en lugar del piano, la celesta.

Para terminar, querría mostrar aún cómo el texto, luego que ha sido cantado, sigue haciendo efecto y deja en la música la huella de su estructura. Tomo como ejemplo los compases 120 y 130. Las cinco estructuras sonoras del compás instrumental 130 corresponden a las cinco sílabas que la voz cantó en el compás 120.

Ejemplo 25



Ejemplo 26



Así, el texto marca de alguna manera con su sello a la música instrumental. Los instrumentos se han vuelto canto.

13. SONATA. *"QUE ME VEUX-TU"**

¿Por qué componer obras destinadas a ser renovadas en cada ejecución? Porque me pareció que un desarrollo fijado de una manera definitiva no coincide ya exactamente con el estado actual del pensamiento musical, con la evolución misma de la técnica musical que, a decir verdad, se orienta cada vez más hacia la investigación de un universo relativo, hacia un descubrimiento permanente —comparable a una "revolución permanente"—. Es justamente la profundización de este punto de vista lo que constituye mi verdadero móvil, más que una simple preocupación bastante trivial por rebautizar cada vez el oído según cierta inocencia.

¿Qué es lo que me impulsó a escribir semejante "Sonate" para piano? Fueron menos consideraciones musicales que los contactos literarios que he podido tener. Finalmente, mi forma actual de pensamiento nació más de reflexiones sobre la literatura que sobre la música. ¡Lejos de mí el propósito de escribir una música de referencia literaria, pues la influencia hubiera sido entonces bastante superficial! Me parece, más bien, que ciertos escritores han ido en la actualidad mucho más lejos que los músicos en el dominio de la organización, de la estructura mental de una obra.

No pretendo en absoluto dar ahora un curso de literatura —totalmente fuera de mi competencia—, sino que deseo señalar simplemente cuáles fueron los dos autores que me incitaron en particular a la reflexión y que,

* Sobre la tercera Sonata. *Méditations*, nº 7, primavera 1964, págs. 61-75.

en este sentido, me marcaron más profundamente con su influencia: Joyce, Mallarmé.

Si se examina de cerca la estructura de las dos grandes novelas de Joyce, se cae en la cuenta —no sin cierta estupefacción— de hasta qué punto ha evolucionado la concepción de la novela.

No sólo se ha trastornado la elaboración del relato propiamente dicho, sino que la novela, si se puede decir así, se mira en tanto tal, reflexiona sobre sí misma, toma conciencia de que es una novela: de donde la lógica y la cohesión de esta prodigiosa técnica en perpetuo despertar, que suscita universos en expansión. Es así como la música, a mi parecer, no está destinada únicamente a "expresar", sino que debe tomar conciencia de sí misma, transformarse en objeto de su propia reflexión. Para mí, este fenómeno es una de las necesidades primordiales que el lenguaje poético ya hizo suyas con Mallarmé: por acción de éste, la poesía se volvió un objeto en sí, cuya justificación primera reside en la búsqueda propiamente poética.

En música, la dificultad de tal camino es de orden estilístico. La música es "no significante": no utiliza vocablos cargados de ambigüedad entre el objeto y la reflexión; la poesía y la novela se expresan —en principio— con las palabras usuales del vocabulario corriente y se puede jugar justamente con la ambigüedad de la palabra, que es tanto objeto utilitario como signo de reflexión. Joyce ha construido una gran parte de su universo mediante la aplicación consciente y razonada de tales "ejercicios de estilo"; todos recordamos la exposición de Stephen sobre *Hamlet* en el capítulo IV de *Ulysses;* todos guardamos memoria del prodigioso capítulo XIV, que sugiere el crecimiento de un feto en el vientre de su madre mediante una serie de pastiches que recorren la evolución de la lengua inglesa, de Chaucer a la época actual.

El verbo puede especular con tales utilizaciones porque tiene el poder de referencia; para la música el problema es diferente y vamos a ver que se plantea de otra manera; en efecto, sólo se pueden funcionalizar las interferencias del estilo y la forma. Sin querer establecer aquí una síntesis de procedimientos generales afirmada en una práctica suficiente, se puede sostener que la música está actualmente en posesión de un amplio abanico de medios, de un vocabulario que alcanza de nuevo la universalidad de concepción y de comprensión. Sin duda, todo este aparato requiere aún mucho perfeccionamiento y hay que darle tiempo para que se pula, se refine y se normalice; sin embargo, ya se ha realizado lo esencial de los descubrimientos, está fijada ineluctablemente la dirección, tenemos ante nosotros un cierto margen de seguridad en el dominio de la reducción, estilísticamente hablando. Pero queda una tarea considerable: repensar íntegramente la noción de forma. Es muy evidente que a un vocabulario cada vez más aperiódico, asimétrico, a una morfología en evolución constante, no se les pueden aplicar criterios formales como base de referencia, sin hacerles perder todo su valor, sin quitarles toda coherencia. Esta tarea parece

cada vez más urgente: poner los poderes formales de la música en paridad con la morfología y la sintaxis; la fluidez de la forma debe integrar la fluidez del vocabulario.

Inspirándonos en los ejemplos de Joyce y de Mallarmé, ya hemos logrado llegar a no concebir más la obra como una trayectoria simple, recorrida entre un punto de partida y uno de llegada. La geometría euclideana nos afirma que la línea recta es la menor distancia entre dos puntos; es más o menos la definición del ciclo cerrado. En esta perspectiva la obra es *una*, único objeto de contemplación o de delectación frente al cual nos encontramos, en relación, con el cual nos situamos; la obra obedece a una trayectoria única, que se reproduce siempre en forma idéntica, ligada invariablemente a consideraciones tales como a la velocidad de desarrollo y la eficacia inmediata. La obra occidental clásica, finalmente, opone su resistencia a toda participación activa. Así, a veces es difícil establecer un contacto de manera profundamente significativa, aun suponiendo que no se interponga el aburrimiento entre el objeto musical y el que lo contempla. Desde el comienzo al final están ostensiblemente manifiestas todas las referencias, lo que elimina prácticamente la sorpresa. No llegaré a decir, por supuesto, que el espíritu de esta concepción elimine a la obra maestra. Sería falso, porque toda música con categoría de obra maestra, justamente —si esta palabra aún es aplicable— es una música que en cada momento deja paso a la facultad de sorpresa; esta sorpresa no es sino la comprobación siempre reiterada por la circunstancia inesperada, de que la línea recta es efectivamente la distancia más corta entre dos puntos.

A contrapelo de esta trayectoria clásica, la noción más importante es, a mi parecer, el reciente concepto de laberinto introducido en la creación. Ya oigo la objeción que una malicia fácil no dejará de oponerme: para circular por esos laberintos se requerían a veces numerosos hilos de Ariadna, ¡y no todo el mundo siente precisamente la vocación de Teseo! ¡Sigamos adelante! La noción moderna de laberinto en la obra de arte es por cierto uno de los saltos más considerables, sin retorno, que haya realizado el pensamiento occidental.

(El pensamiento occidental ya se ha dado cuenta de que sólo era una parte —muy importante, indiscutiblemente— del conocimiento universal, que no ha tenido el privilegio de los desarrollos intelectuales, que su supremacía era una ilusión irrisoria. Puedo dar un ejemplo personal: cuando era más joven, tomé contacto mediante el disco con otras civilizaciones musicales, las de Africa y del Extremo Oriente en particular: recibí un impacto muy violento, por la belleza de las obras reveladas, desde luego —belleza tan alejada de nuestra cultura y tan cercana a mi temperamento—, pero también por la concepción que preside su elaboración. Nada se basa en la "obra maestra", en el ciclo cerrado, en la contemplación pasiva, el goce estrictamente estético; la música es una manera de estar en el mundo, se integra a la existencia, está inseparablemente ligada a ella: categoría ética, no ya solamente estética.)

Para mí, la noción de laberinto en la obra de arte es bastante comparable a la de Kafka en la novela titulada *La madriguera;* cada uno crea su propio laberinto; no puede instalarse en un laberinto ya existente, porque es imposible concebir una arquitectura extraña a la propia secreción. Lo construimos exactamente como el animal subterráneo construye esa madriguera tan admirablemente descripta por Kafka: desplazamos continuamente en él nuestros recursos con miras al secreto, y elegimos recorridos siempre nuevos para desarticular el conocimiento. Paralelamente, la obra debe asegurar un cierto número de recorridos posibles, gracias a dispositivos muy precisos, y en ello el azar desempeña un rol de guardaagujas que acciona el cambio de vías a último momento. Como por lo demás se me ha hecho observar, esta noción de "cambio de vías" no se remite a la categoría del puro azar, sino a la de elección no determinada, lo que constituye una diferencia fundamental; en una construcción tan ramificada como es la obra de hoy, no podría haber total indeterminación, pues tal fenómeno chocaría, hasta el absurdo, con todo pensamiento organizador, con todo estilo. La obra deberá entonces resignar el aspecto físico mismo que había revestido anteriormente: es así como poco a poco, después de haber trastornado la concepción musical, nos vemos forzados a renovar la presentación física de la partitura.

Tengo que remitirme de nuevo a una experiencia personal. Leyendo y releyendo con atención el *Coup de dés,* me impresionó fuertemente su presentación tipográfica y comprobé que se relaciona con una forma tan nueva que no se la puede distribuir de otro modo: la materia tipográfica ha debido metamorfosearse para Mallarmé. La "organización en libro" del *Coup de dés* es una necesidad primera, fundamental, en la que importa, sin duda, la disposición del texto según las páginas —con esta distribución en el espacio, y los blancos—, pero también el carácter tipográfico. *El armazón intelectual del poema se disimula y ubica —tiene lugar— en el espacio que aísla las estrofas y entre el blanco del papel; significativo silencio que no es menos hermoso de componer que los versos,* así se expresa Mallarmé mismo; y agrega: *El poema se imprime, en este momento, tal como lo he concebido en lo referente a la paginación, en la que reside todo el efecto. Una palabra en grandes caracteres exige por sí sola toda una página de blanco, y creo estar seguro del efecto... La constelación tomará allí, según leyes exactas, y en la medida en que lo permite un texto impreso, fatalmente un aire de constelación. El buque da a la banda, de lo alto de una página al pie de otra, etc.; pues, y ahí está todo el punto de vista,... el ritmo de una frase respecto de un acto, o aun de un objeto, sólo tiene sentido si los imita, y figurado sobre el papel, retomado por la letra de estampa original, sabe darnos algo de ellos pese a todo.* Tendríamos que citar todo el prefacio que el autor escribió para la primera publicación de su obra, pues es un trozo capital del que retendremos los puntos que nos conciernen más especialmente. Mallarmé habla en él de un *espaciamiento de la lectura,* y precisa: *El papel interviene cada vez que una imagen, por sí*

misma, cesa o retorna, aceptando la sucesión de otras, y ya que no se trata, como siempre, de rasgos sonoros regulares o versos —más bien, de subdivisiones prismáticas de la Idea, el instante de aparecer y que dura su concurso, en alguna puesta en escena espiritual exacta—, es en lugares variables, cerca o lejos del hilo conductor latente, en razón de la verosimilitud, donde se impone el texto. Mallarmé considera a *la Página... tomada por unidad como lo es en otros casos el Verso o línea perfecta*. Luego constata: *La diferencia de los caracteres de impresión entre el motivo preponderante, uno secundario y adyacentes, dicta su importancia a la emisión oral, y el alcance, medio, arriba, al pie de página, indicará que sube o desciende la entonación*. Se comprenderá la abundancia de mis citas: Mallarmé se expresa tan precisamente que resultaría totalmente vana una paráfrasis de estas líneas admirables.

Semejante dispositivo formal, visual, físico, decorativo sin que se lo proponga —por añadidura—, me había incitado a buscarle equivalentes musicales. Cuando comencé a escribir mi tercera sonata para piano, desconfiaba enormemente de la gratuidad: transformar la física de la obra en una necesidad interna que justificara profundamente el cambio óptico de la partitura; se puede caer tan rápido en el "caligrama" decorativo divertido, pero "bibelot abolido"... para retomar una comparación muchas veces empleada —que se impone aquí más particularmente: ¡la "inanidad" sonora amenaza!—. Ya hemos visto ciertas experiencias en que pese al *diseño*, bonito, al *diseño* loable, no experimentamos de ninguna manera la exigencia de transfiguración impuesta por una refundición de la estructura.

Traté entonces de evitar esos señuelos y había concluido la parte más importante de mi tarea cuando apareció un libro que contenía notas póstumas de Mallarmé, con miras al "Livre" que proyectaba, precedidas por un excelente estudio de Jacques Scherer sobre la intención mallarmeana.

Fue para mí —y empleo esta palabra en su sentido más pleno— una revelación; coincidencia de la deliberación y de los fines que me había propuesto alcanzar a la zaga del *Coup de dés*, con los objetivos mismos que Mallarmé había perseguido, formulado, sin tener tiempo, sin embargo, de llevar a término sus investigaciones. Jacques Scherer escribe a este propósito: "A la historia esclava de la sucesión en un tiempo irreversible se opone aquí la inteligencia capaz de dominar un tema reconstruyéndolo en todos los sentidos, incluido el sentido inverso del sentido del tiempo. El mismo movimiento doble podrá mostrar, en una de sus extremidades, el libro perfectamente compuesto, y en la otra hojas dispersas en una exterioridad esencial, es decir, un simple álbum". (Mallarmé llama despliegue a la marcha del libro hacia el álbum, y repliegue del álbum al libro.) "Antes de esta operación, el libro puede parecer semejante a un libro ordinario; es por eso que se le llama "vulgar"; pero cuando ha mostrado, cosa que ningún libro ordinario puede hacer, que era capaz de llevar a la diversidad sensible de un álbum y luego de recomponerlo en un conjunto estructura-

do, ha dado prueba de que es el libro. La confrontación es creadora." Destaquemos además esta frase esencial del poeta: *Un libro no comienza ni termina: a lo sumo, lo parece.* Y este comentario de Jacques Scherer: "El verdadero medio literario es hacer que se muevan con libertad y originalidad —pero sin arbitrariedad— en el libro mismo los elementos del libro que son la página, la frase, el verso (si hay versos), la palabra, e incluso la letra. El libro, expresión total de la letra, debe extraer de ella, directamente, una movilidad". No menos sorprendente era la concepción de las sesiones de lectura del *Livre*, en las que participa un número variable de oyentes a los que dirige "el operador" —o sea, el poeta mismo—: sesiones en las que se descubren cada vez nuevas posibilidades de interpretación que asume la obra.

Esta aplicación del análisis combinatorio al lenguaje debió resultar singularmente ardua, vistas las servidumbres que implica. La lógica gramatical asociativa hace que las palabras no puedan intercambiarse fácilmente sin que la frase pierda en todo o en parte su significación —la lógica formal se preocupa actualmente de estudiar con precisión este fenómeno—; mientras que en música la lógica de ensamblamiento está menos rigurosamente delimitada en cuanto a su validez: la no significación, la no dirección del objeto musical en estado elemental permiten utilizarlo en organismos estructurados según principios formales mucho menos restringidos que en el caso de la palabra.

Aparte de una confirmación, el *Livre* de Mallarmé constituía la prueba efectiva de que era urgentemente necesaria una renovación poética, estética y formal.

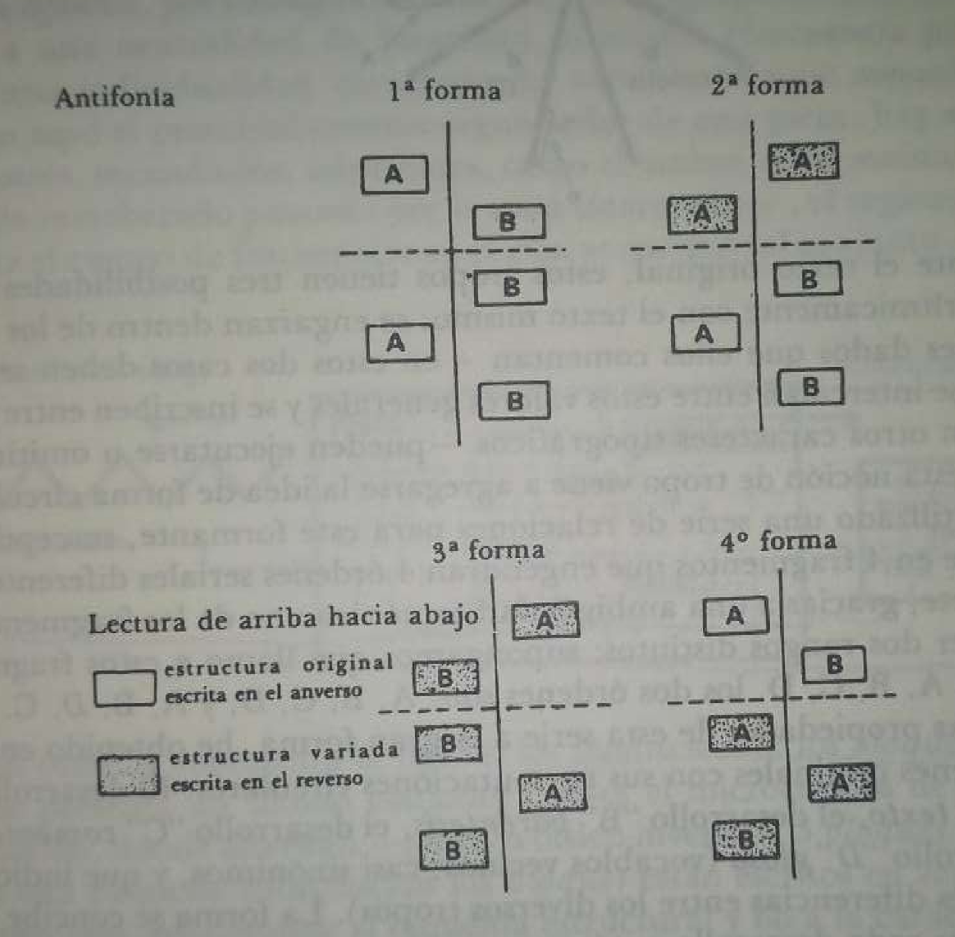
Mi sonata, con los cinco *formantes* que comporta, es, para retomar esta denominación, una especie de "work in progress".

Me es cada vez más extraño concebir obras como producciones fragmentarias; tengo una acentuada predilección por los grandes "conjuntos", centrados en torno de un haz de posibilidades determinadas. (¡Aquí, otra vez, la influencia de Joyce!...) También los cinco formantes me dan sin duda el margen necesario para generar otros "desarrollos" que se imponen como todos distintos, vinculados sin embargo, por su estructura, con los *formantes* iniciales. Este *Livre* constituiría un laberinto, una espiral en el tiempo.

Pero volvamos a los cinco formantes reales.

Los he llamado así por analogía con la acústica. Se sabe que un timbre resulta característico por sus formantes; estimo que, de la misma manera, la fisonomía de una obra proviene de sus formantes estructurales: caracteres específicos generales, susceptibles de generar desarrollos. Cada uno de ellos aparece en cada pieza, exclusivamente, a fin de poder constituir más tarde esos "desarrollos", que he mencionado, por intercambio, interferencia, interacción, destrucción. El nombre dado a estos formantes trata de cercar su fisonomía, pone el acento sobre sus características individuales: 1. *Antifonía;* 2. *Tropo;* 3. *Constelación*, y su doble: *Constelación-*

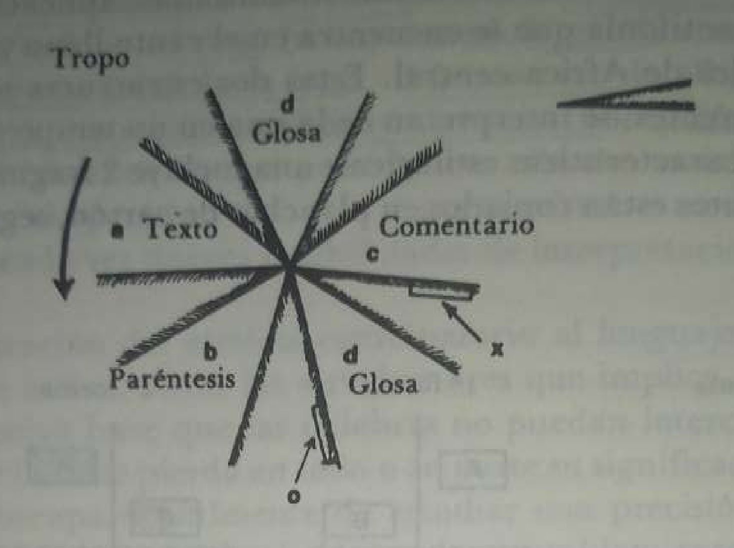
Espejo; 4. *Estrofa;* 5. *Secuencia*. Cada uno de estos formantes es susceptible de una mayor o menor determinación, según los grados de libertad que se pueden tomar respecto de la forma global, o de las estructuras locales. En la *Antifonía* el esquema formal general es el único que puede variar; sirve de base a dos estructuras individualizadas: aplicación ampliada de la noción de antifonía que se encuentra en el canto llano y en la música de ciertos pueblos de Africa central. Estas dos estructuras se escriben en dos páginas diferentes, se interpretan cada una en un tempo determinado, con sus propias características estilísticas: una incluye 2 fragmentos, la otra 3. Estos fragmentos están copiados en planchas de cartón, según la disposición siguiente:



Se ve por este dibujo que hay 4 formas de organización posible. En efecto, cada uno de estos fragmentos originales escrito en el anverso va acompañado en el reverso por el mismo fragmento variado; la *Antifonía*, por otra parte, se divide en dos respuestas independientes. En la disposición física que he adoptado se puede elegir a voluntad una de las 4 formas, por el simple hecho de leer estos fragmentos según su anverso o su reverso, independientemente unos de otros, quedando entendido que en esta misma respuesta a toda estructura A debe oponerse una estructura B de la misma naturaleza. Evidentemente, habría podido escribir integralmente las cuatro formas, "desarrollarlas" como se desarrolla una función; pero esto

resulta completamente inútil debido a la simple operación a que someto a las hojas, operación vinculada a su vez con la estructura de la música.

He llamado *Tropo* al segundo formante, refiriéndome al canto gregoriano y ampliando esta noción de la monodia a la estructura formal:



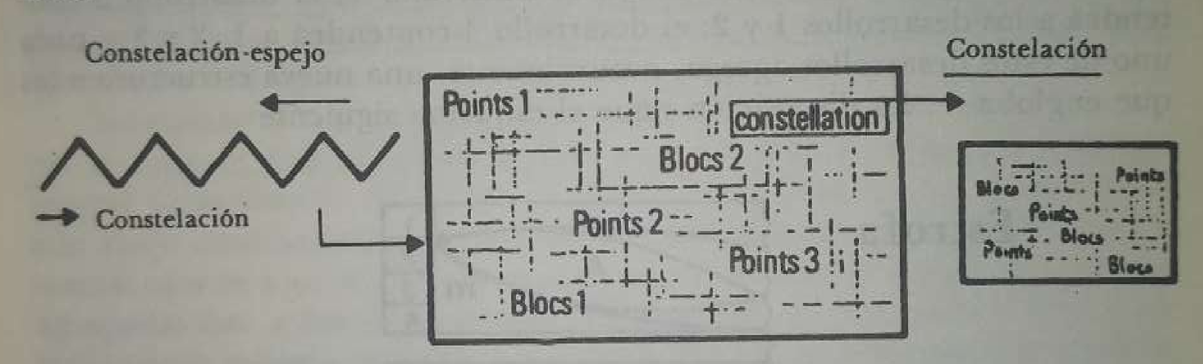
Ante el texto original, estos tropos tienen tres posibilidades: se integran rítmicamente con el texto mismo; se engarzan dentro de los valores generales dados que ellos comentan —en estos dos casos deben ser tocados—; se intercalan entre estos valores generales y se inscriben entre paréntesis con otros caracteres tipográficos —pueden ejecutarse u omitirse—.

A esta noción de tropo viene a agregarse la idea de forma circular. Yo había utilizado una serie de relaciones para este formante, susceptible de dividirse en 4 fragmentos que engendran 4 órdenes seriales diferentes. Por otra parte, gracias a una ambigüedad armónica uno de los fragmentos podía tener dos rangos distintos; supongamos que llamo a estos fragmentos seriales: A, B, C, D, los dos órdenes son: A, B, C, *D*, y A, B, *D*, C. Aplicando las propiedades de esta serie a la gran forma, he obtenido entonces dos órdenes originales con sus permutaciones circulares. El desarrollo "A" se llama *texto*, el desarrollo "B" *paréntesis*, el desarrollo "C" *comentario*, y el desarrollo *"D" glosa* (vocablos vecinos, casi sinónimos, y que indican las muy leves diferencias entre los diversos tropos). La forma se concibe circularmente: cada desarrollo autónomo puede servir de comienzo o de fin, y cada vez se dibuja una curva general debido a los registros elegidos, la densidad de escritura y la dinámica preponderante. El encadenamiento está asegurado por un control muy estricto de las zonas iniciales y terminales. Así reencontramos esa idea expuesta anteriormente, de la obra sin comienzo ni fin, que puede desarrollarse a partir de cualquier instante, idea materializada por este ciclo de hojas, direccional, pero no decidido.

El tercer formante se llama *Constelación;* es reversible: tenemos de un lado de la hoja la forma original, del otro lado la sucesión retrógrada, llamada *Constelación-Espejo*. Se la debe ejecutar una sola vez, naturalmente en una de sus dos transcripciones. ¿Por qué esta pieza es figura doble de sí misma? Porque su lugar es inmutable en el centro de los formantes, pero

explicaré más adelante la relación de los formantes entre sí, según una constitución general.

El texto está escrito en dos colores, rojo y verde: el color verde se refiere a los conjuntos titulados: *puntos;* el color rojo a los conjuntos titulados: *bloques*. Estos dos títulos describen exactamente la morfología de las estructuras empleadas; *puntos*: estructuras a base de frecuencias puras, aisladas —los acordes se producen sólo por el encuentro en el mismo instante de dos o más puntos—; *bloques:* estructuras a base de bloques sonoros que varían sin cesar y pueden atacarse verticalmente o descomponerse horizontalmente en una sucesión muy rápida (de manera que el oído no pierda, por así decirlo, la identidad de un bloque). A los conjuntos puntuales se oponen, por consiguiente, los conjuntos agregativos; dicho de otro modo, a una neutralidad de identidad invariable (frecuencia pura), se opone una individualidad caracterizada variable (bloque sonoro). Sólo describo aquí el principal criterio organizador de esta pieza; hay naturalmente otros, secundarios, adyacentes, como el timbre —del sonido directo al sonido reverberado pasando por la zona intermedia—, el registro —que delimita el campo de frecuencias en el cual se moverá tal conjunto—, etcétera.

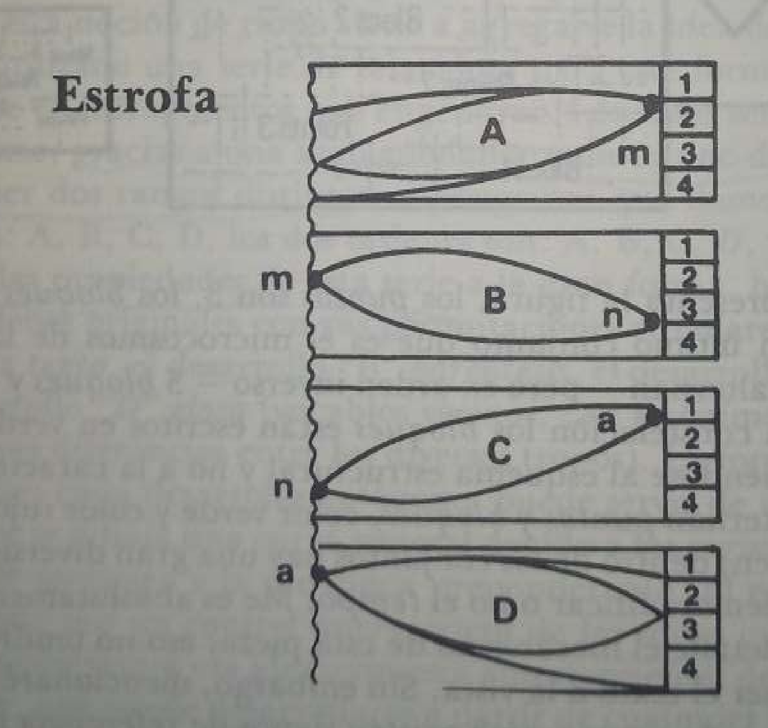


Tal como lo representa la figura, los *puntos* son 3, los *bloques* son 2, luego se presenta un último conjunto que es el microcosmos de la gran constelación, donde alternan —pero en orden inverso— 3 *bloques* y 3 *puntos;* en esta pequeña constelación los *bloques* están escritos en verde y los *puntos* en rojo, refiriéndose al esquema estructural y no a la característica de la escritura. Se alternan *puntos* y *bloques*, color verde y color rojo, en el orden en que aparecen; dentro de los conjuntos hay una gran diversidad de recorridos, que pueden modificar o no el *tempo*. Me es absolutamente imposible analizar en detalle el mecanismo de esta pieza; eso no tendría ninguna utilidad sin tener el texto a la vista. Sin embargo, mencionaré que al comienzo o al fin de cada pentagrama existen signos de referencia que indican la dirección a seguir para pasar de un pentagrama a otro, y, si es necesario, las consecuencias que esto implica en la duración (tempo susceptible de *modificaciones* en el trayecto, o radicalmente diferente, pero estable) y en la dinámica. Ciertas direcciones son obligatorias, otras son facultativas, pero *todo* debe ser ejecutado. De alguna manera esta *Constela-*

ción es como el plano de una ciudad desconocida (que desempeña un papel tan grande en *Emploi du Temps*, de Michel Butor...). El itinerario queda librado a la iniciativa del intérprete, debe dirigirse a través de una estrecha red de recorridos. Esta forma a la vez fija y móvil se ubica así en el centro de la obra a la que sirve de eje, de centro de gravedad.

Hablaré mucho más brevemente de los formantes *Estrofa* y *Secuencia*, pues no han alcanzado aún un estadio definitivo, ya que retomé el trabajo sobre ellos pero luego lo interrumpí solicitado por otras ocupaciones.

He adaptado la idea primera de *Estrofa* a las reflexiones de Mallarmé sobre el espesor del libro en tanto referencia de la forma. Jacques Scherer explica muy claramente: "El espesor es una de las cualidades reales del volumen, distinta de la profundidad; si ésta indica un número de renglones, aquélla se refiere a una superposición de renglones o de páginas, y por ende a la posibilidad de una nueva corriente poética o de significación". Esta noción me sirve para establecer una relación definitiva entre el formante mismo y su dispositivo. Se escriben al comienzo cuatro estrofas de diferentes longitudes (llamémosles respectivamente A, B, C, D), susceptible cada una de un desarrollo independiente, pero similar, basado en el principio siguiente: el desarrollo 2 contendrá al desarrollo 1; el desarrollo 3 contendrá a los desarrollos 1 y 2; el desarrollo 4 contendrá a 1, 2 y 3 —cada uno de estos desarrollos agrega, naturalmente, una nueva estructura a las que engloba—. La disposición sigue el esquema siguiente:

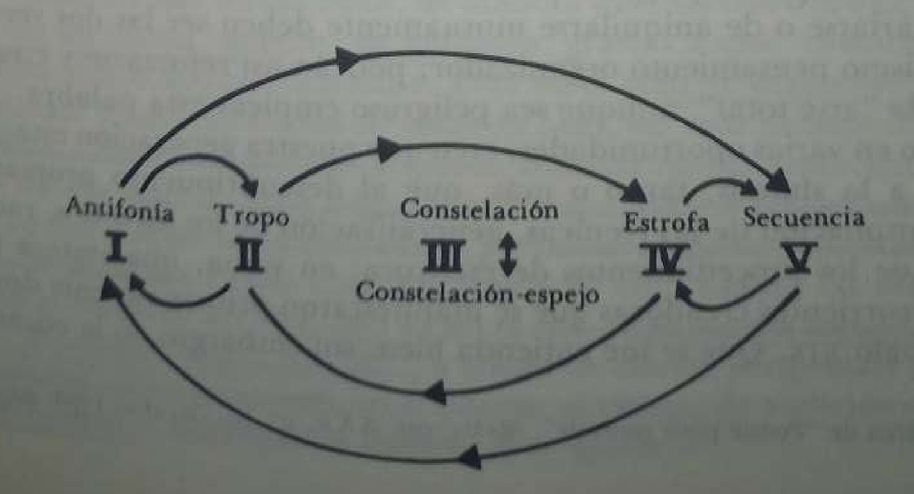


La paginación de cada estrofa es móvil, independientemente de todas las otras; cuanto más se avance en el espesor del formante, tanto más complejo será éste, pues asumirá a todos los que lo preceden; así, el desarrollo sólo utilizará, para diferenciar las cuatro estrofas, una posibilidad de espesor y nunca la misma —cada estrofa, por consiguiente, mostrará un

estado diferente del desarrollo—. Así, podría leer: A2, B1, C3, D4 o A1, B3, C2, D4, etc. Estos encadenamientos tienen una consecuencia directa y obligada sobre el registro: en efecto, para poder encadenar cualquier estado de una estrofa con cualquier otro de la estrofa siguiente, hace falta un registro común al final de todos los estados de esta estrofa, y al comienzo de todos los estados de la estrofa siguiente; éstos serán los *nudos* de registro, mientras los *vientres* de registro son la corriente de cada estrofa, en que no se impone ninguna obligación. Sólo el comienzo de A y el fin de D podrán ser nudo o vientre. (He utilizado términos de la acústica clásica que describen con la mayor precisión posible esta evolución de los registros.)

A propósito de este último formante, *Secuencia,* seré muy lacónico: me plantea demasiados problemas aún sin solución práctica; pues una nueva elaboración requiere en efecto, para elevarlo al nivel de los precedentes, innovaciones radicales en la transcripción de las alturas variables, ya que esta variabilidad es incompatible con la notación tal como corrientemente se la practica. Para no dejar completamente en la oscuridad este último formante, diré que su principio rector se basa en la lectura por grilla —especie de desciframiento— que permite elegir la secuencia que se desea interpretar. Este formante será pues el más alejado de una forma predeterminada, mientras la *Antifonía* es, por el contrario, el que más se aproxima a esa forma.

En cuanto a la concepción general que ordena a estos cinco formantes, se basa en una distribución simétrica y móvil en torno del formante central *Constelación (Constelación-Espejo).* El gráfico que presentamos más abajo mostrará cómo se realiza esta distribución: en torno del núcleo central (que es a su vez un agrupamiento de células) gravitan las 4 formas agrupadas dos a dos sobre órbitas concéntricas, de las cuales la órbita exterior puede volverse interior, y viceversa. Esto da en total sólo 8 posibilidades de ejecución, vistas las simetrías a que deben obedecer las permutaciones. Como dice Jacques Scherer en su estudio sobre el *Livre:* "Se dejan libres las hojas, pero si esta libertad fuera total, no bastarían varias vidas de hombres para agotar su contenido. Sólo puede tratarse de una libertad dirigida":



Es evidente que no encontré de un solo golpe esta organización global; las ideas se fueron ordenando poco a poco, ubicándose en torno de una idea directriz: concebir la obra como un universo en movimiento, en expansión. Es por ello que el desarrollo de un formante me ha obligado a cuestionar otro que repercutía a su vez sobre el siguiente, e ¡incluso sobre el precedente! Por ello fueron sacrificadas casi totalmente en ese desarrollo *Estrofa* y *Secuencia*, y son (o deben ser) reelaboradas íntegramente. Sin embargo, quería incluirlas en este estudio para completar el análisis de las otras tres. Se percibe desde ya la riqueza de posibilidades encerrada en el encuentro de estos formantes: ¡supongamos páginas-paréntesis, cuadernillos móviles, constelaciones de formantes! En suma, la imaginación no tiene que esforzarse demasiado si el oficio contribuye... También es entretenido para el compositor partir hacia un cierto horizonte y llegar a países totalmente desconocidos, cuya existencia no sospechó al partir; la composición sería fastidiosa, en medida impensable, si nos contentáramos, por así decirlo, con viajes de agencias de turismo, con etapas determinadas.

Una palabra todavía: la forma adquiere su autonomía, tiende hacia un absoluto que nunca conoció antes: rechaza la intromisión del accidente puramente personal. Las grandes obras a las cuales me he referido —Mallarmé, Joyce— constituyen los datos de una época: el texto se vuelve en ellas "anónimo", por así decirlo, "habla por sí mismo y sin voz de autor". Si hubiera que encontrar un móvil profundo a la obra que he tratado de describir, sería la búsqueda de tal "anonimato".

14. SONIDO, VERBO, SINTESIS*

I. Resta aún establecer las relaciones entre el mundo instrumental habitual y el nuevo universo revelado por los procedimientos electroacústicos. Siempre he juzgado que estos dos medios de expresión, muy lejos de contrariarse o de aniquilarse mutuamente deben ser las dos vertientes de un mismo pensamiento organizador: podrán así reforzarse y crear una especie de "arte total", aunque sea peligroso emplear esta palabra. Como he escrito en varias oportunidades, creo que nuestra generación estará consagrada a la síntesis, tanto o más que al descubrimiento propiamente dicho: ampliación de las técnicas, generalización de los métodos, racionalización de los procedimientos de escritura; en suma, una síntesis de las grandes corrientes creadoras que se manifestaron principalmente desde fines del siglo XIX. Que se me entienda bien, sin embargo: no la encaro co-

* Acerca de "Poésie pour pouvoir". *Melos, vol. XXV*, nº 10. Octubre 1958. págs. 310-313.

mo punto terminal, como "apoteosis" de lo que se hizo anteriormente, de alguna manera como un estadio industrial en relación con un artesanado superado. No; pienso que esta síntesis es sólo la base indispensable para poder partir, con un mínimo de garantías intelectuales, hacia nuevos descubrimientos, que quizás volverán a cuestionar las tradiciones occidentales.

¿Hacen falta ejemplos? La evolución del pensamiento occidental ha llevado a los compositores a normalizar todas las relaciones de los intervalos entre sí en una jerarquía fija definitiva, después de haber suprimido poco a poco todos los particularismos. Pero, por una parte, estos particularismos terminaron por resurgir en tanto arcaísmos —tiempo o lugar—; por otra parte, el elemento distributivo de la jerarquía se introdujo dentro de esta jerarquía misma para corroerla y quitarle finalmente su poder. Estamos entonces justificados al afirmar que en el seno de la organización serial que sólo crea funciones por su propia existencia, no hay necesidad de un universo sonoro en que estén definidas de antemano las escalas naturales a las que estas funciones deberían aplicarse: al contrario, por un conjunto de relaciones dadas, la organización serial creará una red de altura que variará según los parámetros que se quieran fijar. Una misma organización de relaciones *cifradas* puede aplicarse indiferentemente —creando estrictas diferenciaciones a la audición— a universos templados según un intervalo cualquiera o a universos no templados; en el curso de la obra se obtiene así una constitución móvil de la materia sonora propiamente dicha. Esto supone una organización similar del tiempo. Sin embargo, con el problema del tiempo se plantea la cuestión de la audición, es decir, problemas de forma y de percepción. En la organización morfológica del tiempo el universo relativo de las alturas implica consecuencias fáciles de imaginar. Existe una curva de respuesta del oído respecto de la mayor o menor diferenciación de los intervalos, curva que puede establecerse en relación con el tiempo de audición; duración y altura están ligadas —"mensurablemente"— por este fenómeno. Sobre intervalos "finos" el tiempo deberá ser estable; hay que encararlo de tal modo que el oído escuche a través de una "lupa". Fuera de esta morfología, cabe reflexionar sobre el rol de la duración en la audición. La música occidental se había ingeniado en crear referencias dadas en una forma dada, de manera que, tal como el ojo, se podía hablar de un cierto "ángulo" de audición, gracias a una "memorización" inmediata más o menos consciente. Pero en el afán de mantener alerta la sensibilidad, estas referencias se hicieron cada vez más disimétricas, cada vez menos... referibles; de ello se puede concluir que la evolución formal, contra las referencias, debe llegar a un tiempo irreversible, en que los criterios de las formas se establezcan a partir de redes de posibles diferenciados; la audición tiende cada vez más a lo instantáneo, las referencias pierden su razón de ser. La obra ya no es esta arquitectura dirigida que va de un "comienzo" hacia un "fin", a través de ciertas peripecias; han sido anestesiadas voluntariamente las fronteras, el tiempo de audición se vuelve no direccional —burbujas de tiempo, si se quiere—.

Esto nos lleva a una concepción de la creación en que el autor ya no asume lo "terminado", y propiamente hablando se introduce el *azar* en la obra, jamás definitiva —cuestión de las más importantes y de las menos necesariamente comprendidas—. Este azar no es un juego sobre objetos que se presten a ello —si se limitara a eso sería el colmo de la pobreza—; asume más bien la relación entre el tiempo y el instante, confesado y utilizado como tal. A un tiempo no homogéneo presto a estirarse o concentrarse, a alturas condicionadas de manera móvil, a toda noción de estructura interna relativa —incluidos igualmente la dinámica y el timbre—, corresponde la obra pensada como circuito no cerrado, no resuelto. La ejecución interviene como una determinación específica, ni más ni menos preferible que cualquier otra determinación.

Esta intromisión del "azar" en la forma puede manifestarse sea en circuitos de placas giratorias múltiples, de desencadenamiento probable, o con ayuda de estructuras comentadas —efervescentes— de las que se pueden sustraer estos comentarios sin alterar su fisonomía general —necesidad de paréntesis—. (Se puede actuar positiva o negativamente.)

Esto se ubica, evidentemente, desde el punto de vista del solista. En el caso de conjuntos, hay que pensar más bien en montajes sonoros en que los elementos se agregan facultativamente, en que la iniciativa de un ejecutante desencadena la iniciativa de otro, y luego de otro... Se terminó con el andamiaje fijo; la partitura ofrece una suma de posibilidades de montaje, de las que podría excluirse, en la medida necesaria, la homogeneidad del tiempo.

La palabra "montaje" evoca inmediantamente las técnicas electrónicas y electro-acústicas que necesitan el apoyo de la banda magnética; y por cierto estas técnicas se integran perfectamente con las investigaciones especulativas que se realizan en la actualidad. Corroboran plenamente esa idea de relatividad en el universo sonoro de que hablábamos más arriba. Sin embargo, la precisión, lo "definitivo" de las realizaciones parece estar en pugna con lo que buscamos precisamente nosotros con el máximo de aventura: esta no fijeza de la obra escrita (para un texto destinado a ser renovado por intérpretes). Hay que sacar justamente partido de esta contradicción y oponer conscientemente el campo electro-acústico al campo natural. De un lado, precisión y control de las estructuras en el estado infinitesimal, rigidez y determinación absoluta de *la* realización; del otro, estructura de posibles, *una* realización que es la única que puede darles temporariamente forma definida.

¿En qué se transforma el concierto? ¿Y la sala de conciertos? Uno y otra deben adaptarse a la concepción actual de la composición. El problema del espacio se plantea, en efecto, de manera primordial, pues puede intervenir como componente esencial en la transmisión del signo, de la señal musical. Distribución móvil de los instrumentos, repartición no orientada del público, tales son los dos puntos principales sobre los que deben con centrarse ahora los esfuerzos de la realización en concierto. Entonces la per

cepción se orientará, naturalmente, en un campo distinto, y estaremos muy cerca de desertar del espacio cerrado —hermosos objetos contemplados en la inutilidad y el sopor— en que se ahoga la música de occidente.

II. Tal concepción de la música ¿va pareja con el empleo del lenguaje?

Si elijo un poema para hacer de él algo distinto del punto de partida de una ornamentación que tejerá sus arabescos en torno de él, si elijo un poema para establecerlo como fuente de irrigación de una música, para crear con ello una amalgama tal que el poema resulte "centro y ausencia" dentro del cuerpo sonoro, entonces no puedo limitarme únicamente a las relaciones afectivas que mantendrían estas dos entidades; entonces se impone un tejido de conjunciones que comporta, entre otras, las relaciones afectivas, pero que engloba además todos los mecanismos del poema, desde la sonoridad pura hasta su ordenamiento propiamente inteligente.

Cuando se encara la "puesta en música" de un poema —pongámonos fuera del teatro— se plantean una serie de cuestiones, que tienen que ver con la declamación, o con la prosodia. ¿Se va a cantar el poema, a "recitarlo", a decirlo? Entran en juego todos los medios vocales, y de estas diversas particularidades en la emisión depende la transmisión, la inteligibilidad más o menos directa del texto. Se sabe que desde Schoenberg y el *Pierrot lunaire* estos problemas han despertado un gran interés entre los músicos, y casi no es necesario recordar las controversias que suscitó el "Sprechgesang". En cuanto al reflejo tipo: se debe prosodiar el poema cantado aproximándose lo más posible a la poesía hablada, no podemos sino encontrarlo, ya, excesivamente sumario. Un buen poema tiene sonoridades propias cuando se lo recita; es inútil tratar de competir en este terreno con un medio de una perfecta adecuación. Si canto el poema, entro en una convención: es más oportuno servirse de esta convención en tanto tal, con sus leyes propias, que ignorarla deliberadamente o querer torcerla o trucarla para apartarla de su verdadero propósito. El canto implica un traslado de las sonoridades del poema sobre intervalos y en una rítmica que se apartan fundamentalmente de los intervalos y de la rítmica hablada; no es poder de dicción aumentado, es transmutación y, confesémoslo, descuartizamiento del poema. Sin duda, el poeta no reconocerá de entrada su texto así tratado, pues no lo escribió con esa finalidad; hasta sus sonoridades le resultarán extrañas y ajenas, porque se insertan sobre un soporte no previsible y no previsto por él; pero en el mejor de los casos y teniendo en cuenta la autonomía siempre existente de su poema, reconocerá que si debía haber alguna intervención en él, tenía que ser necesariamente ésta. De esta extremidad de la *convención* pura a la del lenguaje hablado propiamente dicho se extiende una gama muy rica de entonaciones que sólo estamos comenzando a saber utilizar conscientemente; el iniciador de esto, como decíamos más arriba, es Schoenberg. Luego, el conocimiento de los teatros de Extremo Oriente nos ha revelado hasta qué punto de perfección podía

llevarse la técnica en la utilización de los recursos del hecho vocal; en lo que respecta a Schoenberg y a Berg, en efecto, hay ciertas cuestiones sobre las que no arrojaron plena luz, como la naturaleza de la emisión vocal según los diferentes efectos que se quieren obtener, la duración del sostén de un sonido o la tesitura que suponen los diversos modos de emisión: cuestiones todas que sólo se pueden resolver empíricamente. Se forjará seguramente una nueva técnica vocal en que los problemas serán delimitados con precisión. ¿Pero qué ocurrirá con la prosodia, con esa famosa prosodia que cada uno se jacta de poseer mejor que su vecino? ¿Deben ubicarse los acentos y las inflexiones de la voz de modo que se acerquen lo más posible a la lengua hablada? Esto depende esencialmente de la zona de emisión vocal en que nos movamos. Sin embargo, pueden transgredirse ciertas reglas sin perjuicio y a veces sin ridículo; va de suyo que las puntuaciones —en el sentido más general de este término— deben respetarse; si no, en lugar de magnificar el poema y transmutarlo, se lo saquea tanto en su sustancia como en sus sonoridades.

A partir de esta base podemos considerar la coincidencia música-poema como una especie de función que tiene como variable el modo de emisión vocal empleada.

Estructurado así el texto musical en relación con el texto poético, surge el obstáculo de su inteligibilidad. Preguntémoslo sin rodeos: ¿el hecho de "no comprender nada", suponiendo que la interpretación sea perfecta, es un signo absoluto, incondicional, de que la obra no es buena? Contra esta opinión generalmente admitida, parece que se puede actuar sobre la inteligibilidad de un texto "centro y ausencia" de la música. Si queremos "comprender" el texto, entonces hay que leerlo, o alguien tiene que *hablarlo*: no habrá mejor solución. El trabajo más sutil que se nos propone ahora implica un conocimiento ya adquirido del poema; rechazamos la "lectura en música", o más bien la lectura con música, es decir, la solución en que la lógica es sólo aparente, en que se esquiva el problema real porque, también en este caso, se rehúsa encarar una *convención* y las obligaciones que ésta acarrea. Todos los argumentos en favor de lo natural son sólo tonterías, pues lo natural está fuera de lugar (en todas las civilizaciones) cuando se trata de amalgamar texto y música.

Pero entonces, se nos dirá, si lo que importa son ante todo las sonoridades, se puede trabajar sobre un texto cuya significación no tenga importancia, o incluso un texto sin significación, compuesto de onomatopeyas o de vocablos imaginarios, forjados especialmente para entrar en el contexto musical; así ya no surgirán contradicciones prácticamente insuperables. Sin duda, la onomatopeya y la pulverización de las palabras pueden expresar cosas a las que el lenguaje construido no puede proponerse llegar; así, no se ha omitido el uso abundante de este procedimiento, tanto en la música culta como en la popular; el hecho de que este empleo pueda ser un hecho instintivo, no dejará de debilitar la resistencia de los que formulan objeciones de conciencia. Los cantos rituales, por ejemplo, en una gran canti-

dad de liturgias, utilizan una lengua muerta que aleja a la mayoría de los participantes de la comprensión directa del texto que se canta; esta lengua muerta, como el latín en la liturgia católica, aún puede ser conocida y traducida, su sentido es perfectamente descifrable; pero en ciertos ritos africanos el dialecto empleado en importantes ceremonias ya ha caído en desuso como lengua y su sentido es totalmente oscuro para los que la emplean (especialmente cuando ha habido trasplante, como en el caso de los negros brasileños). El teatro griego y el teatro japonés de "*Nô*" nos proporcionan igualmente el ejemplo de una lengua "sagrada" cuyo arcaísmo restringe singularmente, si no por completo, la comprensibilidad. En las canciones populares, en el otro extremo, ¿quién no se habrá sentido impresionado al oír sucesiones de onomatopeyas y de palabras usuales desviadas de su objeto? Sólo se destacan en ellas la necesidad y el placer del ritmo; allí se dan cita con una cierta lógica del absurdo, que encanta. Así son ciertas canciones infantiles, y también muchas canciones folklóricas (Stravinsky ha utilizado admirablemente sus recursos en sus obras, como *Noces, Renard* y los *Pribaoutki*).

Según Novalis, "*hablar por hablar es la fórmula de la liberación*": liberación en la religión o liberación en el juego, no faltan los ejemplos. No pensemos entonces en asombrarnos de que los compositores recurran a esta disociación del sentido y del lenguaje; sin embargo, perseguir este único objetivo equivaldría a restringirse inútilmente y a renunciar a muchas otras riquezas de expresión que sólo permite un texto organizado para dar un mensaje comprensible. Es oportuno comparar este abanico, que va de la palabra organizada con miras a un sentido lógico hasta el fenómeno puro, con el abanico de posibilidades del cuerpo sonoro, que nos proporciona no sólo sonidos sino también ruidos —no se trata, en todo caso, sino de una *comparación*—. Mediante el conjunto de procedimientos que acabamos de evocar, las necesidades de la música recubren casi totalmente las exigencias del texto, morfológicamente hablando; sólo falta hacer coincidir las grandes estructuras de organización y de composición.

¿Operar de tal manera esta fusión del sonido y de la palabra, rociarnos de fonemas cuando la palabra ya no puede más, en suma, organizar el delirio? ¡Qué sinsentido y qué absurda alianza de términos, se dirá! ¡Y qué! ¿Deberíamos creer sólo en los vértigos de la improvisación, sólo en los poderes de una sacralización "elemental"? Me voy convenciendo cada vez más de que para la creación eficaz hay que tener en cuenta el delirio y, sí, organizarlo.

15. POESIA - CENTRO Y AUSENCIA - MUSICA*

Poesía, música: ¡dos monstruos sagrados entre los cuales se entrevió muchas veces un duelo! Hubo un tiempo (¿simbolista, místico?) de transubstanciación; Mallarmé levantaba una hipoteca, según Wagner, y amonestaba: "Olvidemos la vieja distinción entre la Música y las Letras, que sólo es la escisión, querida, para su reencuentro ulterior, del caso primero: una, evocación de magias situadas en ese punto del oído y casi de la visión abstracta, que devino entendimiento; que, espacioso, acuerda un alcance igual al pliego de imprenta". Esta admonición iba seguida de un *lema*, célebre y desconocido: "Establezco, estéticamente a mi cuenta y riesgo, esta conclusión: que la Música y las Letras son el rostro alternativo ampliado aquí hacia lo oscuro, centelleante allá, con certidumbre, de un fenómeno que llamé lo único, la Idea. Uno de los modos se inclina hacia el otro y al desaparecer en él, resurge enriquecido: dos veces se completa cabalmente al oscilar un género entero".

Si es necesario, quiero llamar "centro y ausencia" a este "rostro alternativo", ¡aunque sombra y claridad no estén destinadas a quedarse en mera herencia!

¿Qué ocurrió con esta hipótesis, formulada, olvidada, reformulada? Las revoluciones poéticas más ostentosas trataron con rigor a la música por su competencia seria (si no desleal) en el poder onírico; a lo sumo la consideraron como insólita distracción, oropeles ingenuos, olvidados por descuido en el camino de la trivialidad. Escuchemos la queja, formulada por René Char: "La música, hasta hace poco, no se unía realmente con la poesía —o a la inversa—, salvo por el hecho de que una de las dos, desde el primer compás, quedaba derrotada y totalmente sometida a la otra. Se transformaba en su duplicación, su montura, de modo que estos dos grandes, inagotables y diferentes misterios, poesía y música, sólo consentían en aparecer juntos para dibujar una sonrisa de conmiseración en los labios que acudían a saborearlos...". Y Char se pregunta si "la tumultuosa unidad" ("entrelazar nuestras savias") hará nacer "una nueva aventura terrestre".

Frente a la interrogación fundamental, Michaux nos propone su exorcismo personal, mediador: "Se lo capta en acción, el cambiante manar de los humores. De repente el goce está ahí, revelado, antes de que se lo haya sentido. Basta reconocerlo... Pero ¿qué es? ¿Tristeza? ¿De qué? ¿Por qué?

* Conferencia en Donavesschingen en 1962 sobre "Poésie pour pouvoir". Apareció en alemán en *Melos*, vol. XXX, nº 2, febrero 1963, págs. 33-40. Inédito en francés.

¿Sobre qué temas de golpe tan numerosos, que cierran el horizonte?... Muy a menudo nos sentimos vacilantes, y sería erróneo querer salir prematuramente de ese estado. Ella tiene que saber. La desazón demasiado grande, en lo hondo, que aún no puede traducir, ella debe fijarla, la música bajo los dedos. Ella será la primera informada... Fatigado de imágenes, toco para hacer humo... Contra los ruidos, mi ruido... Me quedo solo, abandonado por los míos, tan poco 'míos' ahora".

¿Dije mediador? Mediúmnico habría sido adjetivo más apto para caracterizar esta actitud activa y pragmática.

¡Listo! El rostro centelleante queda expresado, en forma más o menos egoísta: y ¿qué podemos conjeturar sobre él nosotros, el rostro oscuro? ¿Debemos renunciar y desalentarnos ante la comunicación difícil? ¿Estamos realmente en condiciones de tachar esta preocupación de nuestra actividad?

En la lengua corriente se ha propagado una temible confusión a partir de la palabra "poética". También, como réplica, una irreprimible desconfianza ha rechazado las asociaciones estereotipadas, como "poeta de los sonidos", "música poética". Tenemos que superar esta desventaja, eliminar lo pintoresco (a lo que se ha restringido, abusivamente, la "poesía"), partir a la búsqueda de la Idea.

La música se liga a la poesía en niveles muy diferentes, con menor o mayor intensidad, presencia: del simple epígrafe a la fusión; del episodio anecdótico a la sustancia fundamental. El hecho de que se hayan asimilado a menudo poesía y descripción, no tiene por qué hacernos sospechar obligatoriamente de títulos, epígrafes o citas. El "programa" sólo se extravió por la puerilidad de su precisión en "correspondencias" literales cuyo poder no resulta de ninguna manera evidente: aparta la atención de una conjunción más profunda y más verdadera, polarizando el interés sobre el logro, o la evidencia, de una evaluación "simbólica", sobre una imaginería materialmente tangible. Al invitar a las comparaciones más bajas y más absurdas, este tipo de relación ha dañado tanto a la poesía como a la música, reduciéndolas a una pacotilla verbosa y de engañoso brillo: especie de código ganzúa, amasijo de convenciones degradadas, que tiene amplio campo de aplicación en infinidad de astucias "funcionales"...

Este proceso de la descripción, ¿podría ser un alegato en favor de la música pura, abstracta, que sólo encuentra su fuente, y su forma, en su ser mismo? ¿Será una simple discusión de forma? En verdad, la distinción entre música en sí y música ilustrativa sólo nos parece una máscara que disimula la cuestión esencial. Muchas músicas "puras" pueden reducirse a clisés ilustrativos, sin que hayan recurrido a la más mínima referencia explícita. Hay ciertas maneras de mostrarse "heroico", "tierno", "caprichoso", "pastoral", que no necesitan ningún pasaporte para revelar su identidad: un arsenal estilístico probado y copioso viene a rescatar una

imaginación poética convencional, tanto en sus temas como en la retórica permanente a la cual los somete. En este caso preciso, la utilización de una forma pura equivale realmente a una citación. (Que se omita, por ahora, el empleo "dramático" de este tipo de citación —puede justificarse fácilmente, en tal caso, por un doble sentido de las referencias—... Sino que se trata por cierto del caso más complejo, infinitamente sutil y delicado, del mecanismo poético, que actúa directamente sobre elementos semánticos "preforzados"). En cambio un título, un epígrafe, a veces muy imprecisos en cuanto a su objeto ("Los sonidos y los perfumes giran en el aire de la tarde"), o excesivamente vagos en cuanto a su lugar (La terraza de las audiencias del Clair de lune), son impulsos que la música "realiza", dados a la imaginación de cada uno. Mientras que en el primer caso un código demasiado cierto funciona automáticamente y se encarga de informarnos sobre el "contenido" musical, en el segundo la sustancia propiamente musical —por sus virtudes sonoras directas y su elaboración formal— nos remite al título, al epígrafe, nos lo "explica" de una manera eminentemente irracional.

¿Qué decir incluso del coral variado? Expresión de un texto sagrado del que el verbo ha desaparecido, está directamente ligado a su origen por el número silábico y el período; en tanto comentario, magnifica el sentido implícito de cada estrofa: ejemplo-tipo de un esoterismo complejo. ¿Hablaremos de los timbres, a partir de los cuales se han escrito innumerables misas? Su sentido propio fue falseado deliberadamente; fueron "traicionados" sus orígenes, para servir de material de base, con miras a una expresión totalmente distinta, que se integra a una estructura extraña.

Así, las relaciones poesía-música son versátiles; no se dejan reducir al solo hecho de una intervención de la palabra. De la relación directa hasta el comentario difuso, existen sin embargo constantes que queremos tratar de definir.

Comprobemos en primer lugar que la música, en sus manifestaciones más primitivas, va muy a menudo acompañada por la palabra, por un haz de razones bastante divergentes, de las cuales no es la menor el rol preponderante del fenómeno vocal. Los cantos sagrados tienen por finalidad loar a la o a las divinidades, propiciárselas, implorarlas en circunstancias extremas, agradecerles los servicios prestados o los peligros conjurados. Los cantos profanos se proponen una diversión colectiva, o —como los cantos de oficio— acompañan y alivian la labor cotidiana; están por ende ligados a las clases sociales en la expresión directa de su existencia, el realismo de su vida corriente, cuando no llegan hasta imitar literalmente, mediante onomatopeyas, los ruidos del oficio (como los cantos de los barqueros). Estos propósitos utilitarios impiden que se produzca una diéresis entre texto y canto; la música instrumental sólo es entonces una *espera* de la vocalidad, necesaria para mantener la continuidad del rito.

Toda poesía estaba inicialmente destinada a ser cantada: la evolución de las formas poéticas no podía separarse de sus correspondencias musica-

les. No olvidemos que los trágicos griegos escribían personalmente la música de los coros y de los melodramas; más cerca de nosotros, un Machaut innova en los dos campos, y su nombre pertenece tanto a la historia literaria como a la historia musical. La unidad de concepción se rompió bastante pronto, pues cada "especialidad" requiere una maestría y conocimientos propios de su campo de acción. La virtuosidad instrumental, en particular, exige su independencia y se lanza a la búsqueda de sus poderes; aunque comience aún por textos poéticos musicalizados, pronto se libera de esta atadura y consagra la separación de hecho bajo la que seguimos viviendo.

Abunda la literatura acerca de este antagonismo fundamental; la polémica se ha vuelto ruidosa, especialmente en el campo dramático; pero tampoco se libró de ella la música religiosa: abundaron los anatemas de ambas partes. Desde el punto de vista puramente estético, o moral, se ha acusado a menudo a la música de distraer la atención de una "verdad" esencial, sea de orden religioso o teatral. Muy a menudo la música fue considerada como ese mal necesario sin el cual no podría existir ninguna ceremonia, ningún rito, como un elemento impuro de la acción o de la contemplación; a los ojos ortodoxos acapara la atención y representa un elemento antiintelectual, sensorial, incluso sensual, deliberadamente perturbador. Son ya incontables los filósofos que han pronunciado su condenación, los literatos que manifestaron su desconfianza ("Por favor, no pongan música a lo largo de mis versos"), los dramaturgos que se apartaron de ella. ¿Y todavía tenemos el coraje de intentar una síntesis? ¿La atracción de la poesía para un músico es tan fuerte que no puede prescindir, en un momento de su evolución, de un texto en torno del cual va a cristalizarse su música? ¡Ya está planteado peligrosamente el problema, pues se entrevé la profanación del texto-pretexto! ¿Qué demonio empuja sin remedio al compositor hacia la "literatura"? ¿Qué fuerza lo obliga a hacerse él mismo literato, en caso de necesidad? ¿Es sólo la nostalgia del paraíso perdido, de esta antigua unidad, que se persigue con vanas y agotadoras búsquedas?

Más prosaicamente, la voz, cuando se la quiere utilizar, obliga pronto a la articulación; la mera vocalización cansa bastante rápido, pues cada uno la siente, aunque sea inconscientemente, como una utilización bastante sumaria, con seguridad incompleta, del aparato vocal, capaz de proezas más refinadas. Esta reacción se basa en una especie de respeto humano: ¡articular sonidos sigue siendo lo "propio del hombre"! Sin embargo, un empleo, aun coherente, de fonemas variados no lleva necesariamente a un "lenguaje", pues este último tiene exigencias semánticas imperiosas. Es por ello que se asiste a veces a la utilización de un lenguaje imaginario, forjado para las necesidades expresas de una causa personal, lenguaje destinado a hacer cuerpo con una sonoridad instrumental, o si no destinado a crear relaciones propiamente orquestales en el tratamiento de los conjuntos vocales.

Según su orientación, el empleo de esta poesía sin significación se-

mántica puede optar entre tres tendencias: pintoresca, esotérica, puramente sonora.

En lo pintoresco se clasifican, evidentemente, las onomatopeyas imitativas, descriptivas, que dan cuenta sea de la vida animal, sea de la experiencia humana en lo que ésta tiene de más ruidoso —la guerra, por ejemplo— o de más cotidianamente y menos peligrosamente sonoro, como los llamados de los vendedores callejeros de tiempos pasados: conocemos esta floración abundante de Batailles, de Sièges, de Chants d'oiseaux, de Chasses, de Cris de París, que invadió la Chanson del siglo XVI. En las antípodas de esta utilización descriptiva de la palabra se sitúa su empleo "esotérico": o bien se trata de un lenguaje sagrado caído en desuso, cuyo sentido directo se nos escapa, pero cuyas fórmulas sonoras, fetiches, irán derecho a los dioses, que son los únicos que comprenden este mensaje arcaico; o bien estamos en presencia de un lenguaje cuyo sentido se oscurece voluntariamente para volverlo incomprensible a los oídos de los no iniciados —deformación del lenguaje corriente, desviado de su significación habitual, o invención pura, especie de criptografía celosamente protegida—. (A veces la virtud dramática se une a lo pintoresco y al esoterismo: si se trata de mostrar en el teatro demonios o brujas, lo más seguro es utilizar un lenguaje seudosecreto, convención y clave de estos personajes de esencia misteriosa y maléfica.) En fin, se presenta el caso de una estructura pura, voluntariamente despojada de significación aparente u oculta, privada incluso de simbolismo, que rechaza el propósito imitativo; el compositor quiere asegurarse sonoridades muy determinadas, para las cuales un vínculo semántico representaría una desventaja superflua. La lógica estrictamente auditiva predomina sobre toda otra consideración; la voz se vuelve como una especie de cuerpo sonoro capaz de fenómenos literalmente irrealizables por medio de cuerpos sonoros instrumentales únicamente —también puede "competir" con ellos imitándolos y deformándolos—.

Cualesquiera que sean los fines perseguidos, esta utilización de la palabra rechaza la significación semántica directa: o bien crea su propio sistema de referencias, o bien se integra en una lógica de organización que le es extraña. Tal empleo de la palabra-sonido, justificado ética o estéticamente, elimina uno de los principales puntos de fricción, constante entre poesía y música, que fue objeto de infinitas discusiones, esa famosa preeminencia de una de las dos entidades: el sentido explícito de un texto ¿se oscurece o magnifica con los sonidos que se le hacen corresponder? La poética a la que pertenecen las relaciones que acabamos de describir, dejando de lado toda preeminencia, es perfectamente adecuada a su propósito: más aun, sin esta poética sería inconcebible la exploración de las zonas oscuras de la conciencia. La música desempeña perfectamente su rol aliándose a modos de expresión no directamente significantes, o apropiándoselos; da una fuerza insospechada a este "más-allá-del-lenguaje", a la vez que se enriquece con ello en el plano que estrictamente le concierne, que es el de la sonoridad. La música ha pretendido a menudo, casi siempre, tener

un rol "mágico": en el caso presente ¡lo desempeña a cara descubierta! El poder de atracción que ejerce sobre el inconsciente, vemos que se lo confiesa, que se lo utiliza como tal; es por ello que a los ojos del músico tendrá secreta preferencia un "lenguaje" que no oponga obstáculos a la comunicación sonora. El único peligro a señalar sería un exotismo, una migración auriculares, que paliaría con demasiada simpleza la nostalgia de espíritus saciados de comprensión: lenguas extranjeras de reemplazo sustituirían —¿por ensueño, por economía, por fatiga?— la barrera "infranqueable" de un dialecto desconocido. Reflejo de defensa, verosímilmente, frente a una sociedad cuyo aborrecible contacto se evita por este medio mágico. Esta actitud se acerca al amor del folklore por sus solas virtudes de extrañamiento; sólo puede concernirnos cada vez menos. Su carga irracional está seriamente deteriorada, su agudeza fuertemente embotada. ¿Es todavía una revuelta? ¿No se trata más bien de una fuga? Si bien el no-lenguaje y el metalenguaje desempeñan un importante papel en la amalgama música-voz, el texto escrito, significante, les ha opuesto siempre, en principio, un antagonismo fundamental. Existe una larga tradición "literaria" en la música, en niveles más o menos elevados. Mientras que los metalenguajes nunca suscitaron mayores objeciones (¿el secreto tiene un poder mágico sobre los espíritus, más fuerte de lo que uno supondría?), el tratamiento de los textos literarios ha provocado vivas controversias en todas las épocas. En primer lugar, se han planteado dos cuestiones fundamentales: ¿Es la música capaz de "entregar" el SENTIDO de una poesía, de un texto dramático? ¿Se puede, se debe salvaguardar, gracias a un tratamiento prosódico apropiado, y a cualquier precio, la comprensión de ese texto? Hay una cuestión subsidiaria que se encuentra directamente vinculada con la precedente: ¿se debe cantar en la lengua original, o bien hay un margen para utilizar una traducción? Acerca de esta famosa primacía de la música sobre el texto, o del texto sobre la música, se ha debatido infinitamente a lo largo de los siglos, sin poder evitar el sofisma: sea respecto de la iglesia, del teatro o del concierto, los teóricos se han enfrentado sin descanso; la balanza debe señalar una igualdad casi perfecta entre las reformas y las contrarreformas que se sucedieron sin tregua. De hecho, es difícil desempatar entre las opiniones, dar la razón absoluta, o considerar definitivamente equivocadas a unas más bien que a otras. Según que se haya apuntado a un cierto hechizo directo, o que se haya apelado a las facultades racionales, se optó por defender el punto de vista propiamente musical, o por tomar partido por la causa literaria. Si se considera la música como un simple medio de transmisión (para los sentimientos o los dogmas), mal necesario y circunscripto, nos ubicamos junto a Juan XXII y a Jean-Jacques Rousseau, enemigos despiadados de la polifonía; si se encara el argumento literario como un armazón inevitable en una organización dramática o lírica, se encuentra un buen número de compositores que no dejaron de trasplantar de una ópera a otra, de una cantata a un oratorio, fragmentos bastante importantes, hasta piezas enteras, y esto sin el más mínimo senti-

miento de culpa. En cuanto al principio de las traducciones, por más reciente que sea la polémica, no deja de sembrar de emboscadas y trampas las representaciones teatrales.

Pero volvamos a la cuestión primera: ¿es la música capaz de "entregar" el sentido, *literal*, de una poesía? Conocemos muy bien a los burlones que transforman radicalmente el lamento de Orfeo:

J'ai *trouvé* mon Eurydice
Rien n'égale mon *bonheur!*

(¡Encontré a mi Eurídice, nada iguala mi felicidad!) Silábicamente, ninguna dificultad: está respetada la "cantidad"; fonéticamente, el fin de verso utiliza, además, un derivado de la misma raíz: está salvaguardada la sonoridad general. Conclusión: con un mínimo de precauciones, número y calidad de los fonemas, se puede hacer cantar cualquier texto con cualquier música; como esta última es, por excelencia, no significante *directamente*, no puede por lo tanto dar cuenta de ninguna "significación", o puede soportarlas todas en forma indiferente. Se cita también el ejemplo, aun más escandaloso, de canciones profanas, a veces muy atrevidas, que sirvieron imperturbablemente de substrato a las palabras litúrgicas, práctica corriente hasta el siglo XVI. (¡Los salmos no se cantaban de otra manera en la Corte de Francia, bajo Francisco I y Enrique II!)

De hecho, la música no podría pretender la semántica exacta del lenguaje hablado; posee el suyo propio, fundado sobre estructuras originales, que obedece a leyes particulares: el sentido transmitido no sigue entonces el mismo curso, a lo sumo puede ser paralelo. Boris de Schloezer ha dado una explicación convincente de esta situación: en una Misa puedo muy bien reemplazar —dice en sustancia— "Credo" por "Non credo": ello no hará que la música resulte absurda; no hay de qué extrañarse, y menos aun escandalizarse. La semántica musical no podría dar cuenta de la negación o de la afirmación en tanto tales; en cambio, transmite la *determinación* que nos empuja a una u otra de estas profesiones de fe; podrá incluso explicar la calidad de esta determinación (a veces voluntaria, combativa, a veces plácida, serena), lo que el lenguaje puramente escrito es impotente para transmitir en forma directa por la sola transcripción —si no, habría que precisar la *entonación* hablada, lo que lleva a las fronteras de la música—. La dialéctica música-lenguaje nos ayuda a comprender por qué puede haber muchas maneras de escribir "Credo", noción abstracta y dogmática; mientras que pasajes más netamente descriptivos como "Crucifixus" o "Et resurrexit" suscitan, inevitablemente, efectos similares, pues las imágenes evocadas por el texto indican sufrimiento o alegría, que convocarán, en forma inequívoca, a una categoría bien determinada de signos musicales. Vemos, por consiguiente, que lo que la música pierde de precisión directa, lo recupera ampliamente por la fineza del análisis. Queda por confesar, sin embargo, que convenciones sonoras destinadas a traducir "en lenguaje claro" la alegría, el dolor, por ejemplo, se esfuman, hasta llegan a anularse, a medida que cambian y se transforman los caracteres, las propiedades esti-

lísticas; la "simbólica" evoluciona como el lenguaje mismo, y si no tuviéramos su clave, no podríamos percibirla. (Los efectos "realistas", desviación, y a veces degradación del símbolo, dependen de tal manera de la estilística que los encontramos anotados de una manera muy distinta según el curso de los siglos, aunque sea evidente que los modelos no variaron —¡los ruidos de la naturaleza, entre otros!—. Esta evolución en la "significación" de la música nos muestra hasta qué punto leyes lingüísticas similares rigen por igual a los sonidos y las palabras.

Planteémonos ahora la segunda cuestión fundamental: ¿es posible salvaguardar la *comprensión* del texto? Esta pregunta concierne tanto a la sustancia misma de la música como a su función. En efecto, la importancia de la comprensión directa varía según el grado de participación de la música en la *forma* general. ¿Se trata de *acción dramática*? Es absolutamente necesario que se comprenda palabra a palabra el contenido literario de la obra: sin ello, no poseeríamos ya la información suficiente para interesarnos en el desarrollo de esta acción, sobre todo si resulta un poco compleja. (Las noticias del programa son apoyos a menudo bien venidos, pero en principio no debería sentirse necesidad de ellas...) En realidad, la intriga de ciertos libretos no exige una inteligencia tan aguda. Dadas las convenciones de un género particular, se sabe aproximadamente lo que les debe ocurrir a los héroes principales; entonces ya no es estrictamente útil la comprensión literal: tan pronto como se empieza a entender la situación, las palabras pasan a desempeñar un rol sin sorpresa, sin grandes elementos de información. Pero si suponemos el caso ideal de una obra vista por primera vez, sin contar con una explicación "tangencial", se imponen como una condición primordial las relaciones directas del fenómeno teatral con la inteligencia del oyente; de donde los múltiples esfuerzos consagrados a encontrar la solución más adecuada, más adaptada. Desde el *stilo rappresentativo* hasta *Pelléas* y *Wozzeck*, pasando por obras parateatrales como el *Pierrot lunaire*, se mide la extensión y la diversidad de las soluciones propuestas. Cuando se trata, en cambio, de una pausa, de un descanso dramático, que explicita de alguna manera los sentimientos de los personajes o de los grupos en un momento dado de la acción, que insiste sobre una situación determinada, volvemos a encontrar, como era de esperar, la semántica paralela de que hemos hablado precedentemente: adquirida la información dramática, en un momento preciso nos reservamos el derecho del comentario estático, en que la palabra pierde su importancia capital de mensaje.

He hablado del "teatro" y de la "acción dramática"; pero atención, que yo no limito estas palabras a una representación efectiva. La aplico también a una representación imaginaria, como los oratorios y las pasiones, que pueden servirnos de modelo; en este caso una descripción se interrumpe por una *reflexión* individual o un *estado de alma* colectivo. Todas las obras musicales de gran dimensión construidas a partir de un dato literario juegan con esta alternancia de acción y de reflexión (movimiento

e inmovilidad), de individual y colectivo: se trata, por lo demás, de la más segura constante —una de las más seguras, en todo caso— de los ritos humanos, cualquiera sea su origen, y la civilización a que pertenezcan, populares o reservados a *élites* cultivadas, diversiones profanas o ceremonias religiosas. ("La Música se anuncia como el último y plenario culto humano", escribió Mallarmé...)

Hemos descripto este proceso de integración del texto a la música con la finalidad de fijar las diversas técnicas vocales y los múltiples tipos formales que de ellas dimanan. En caso de acción, de movimiento, la individualidad, o, por lo menos, el juego de individualidades debe proyectarse al primer plano; así, la "puesta en música" deberá ser, en general, silábica —a cada nota, una palabra, o varias palabras sobre una misma nota—; además, cuanto más nos acerquemos a la emisión hablada, tanto más eficaz será, en esta coyuntura, el vínculo verbo-sonido. En síntesis, la atención se concentrará sobre las voces y el "decorado" sonoro perderá relativamente su importancia. Los recitativos, o relatos, llenan perfectamente esta función; permiten una continuidad musical, pero que se borra ante la necesidad de la información dramática. Se han renovado, en el curso de la historia, sistemas ya caducados, convenciones perimidas, procedimientos superados, ligados a retóricas caídas en desuso a raíz de la evolución del lenguaje; pero se mantiene inmutable el principio fundamental. Según las épocas y los lugares se apela a convenciones más o menos realistas, más o menos estilizadas: la solución propuesta por el teatro de Nô difiere de la que nos ofrece Mozart; los recitativos de las *Pasiones*, de la salmodia gregoriana —¡los ejemplos abundan!—. Pero cualquiera sea el modo de *transcripción*, reencontramos el arte vocal bajo la forma que lo vincula más estrechamente a lo hablado propiamente dicho. La convención enmascara, unifica, las incongruencias eventuales: el *Sprechgesang* es sólo el último avatar de una larga serie que se extiende sobre civilizaciones numerosas y variadas.

En el extremo opuesto, se encuentra sea el canto melismático, sea la polifonía —puramente vocal, o si no amalgama de la voz con el conjunto instrumental—, que oscurecen, por sus propiedades, a través de la cantidad lineal o del espesor contrapuntístico, la comprensión del texto, pero realzan su sentido general con sortilegios nuevos. El canto melismático homófono provoca la distensión del tiempo verbal, opera una especie de descuartizamiento sobre las sílabas de la palabra, que rompe la continuidad de esta última y destruye su lógica de encadenamiento. (No olvidemos que los tropos nacieron de la dificultad provocada a la memoria por una distensión extrema de las palabras originales.) Cuando una vocalización se despliega sobre una sílaba durante un momento bastante largo, la inteligencia pierde el hilo conductor, el "mensaje" se le escapa; en la mayoría de los instantes, las vocales se encuentran disociadas de las consonantes, lo que anula el poder de discriminación entre las posibilidades acumuladas de confusión. En la Edad Media, los excesos de este canto florido se habían

atraído la condenación fulminante de la jerarquía romana, tal como ocurrió, por otra parte, con el empleo muy abundante de la polifonía, en el sentido más amplio de la palabra, que se extiende al lenguaje mismo. En ciertos motetes se utilizaba la superposición de tres textos diferentes, en varias lenguas (latín, dialectos populares-lengua sagrada, lengua profana), lo que opone el obstáculo más seguro a una comprensión inmediata. Por añadidura, el "cantus firmus" se desplegaba sobre notas sostenidas tan largas que la fisonomía de las palabras resultaba desmantelada... Aun ateniéndose a un texto único, la polifonía contrapuntística, mediante las "entradas" sucesivas, los ritmos independientes, da origen a superposiciones, a entrecruzamientos de prosodias, cuya simple audición resulta problemática de interpretar. Sólo la polifonía homófona (canción, coral), por la estricta observación de la coincidencia silábica, puede permitir la comprensión.

Las fluctuaciones de las formas musicales que utilizan un texto nos muestran con evidencia las variaciones mismas de la escritura: monodia acompañada o no, polifonía; escritura silábica, melismática. El lied, la melodía, por ejemplo, tal como era corriente en el siglo XIX, hasta comienzos del XX, es típicamente una "lectura en música"; la "significación" del poema queda salvaguardada, por varias razones: el tiempo del poema hablado se identifica, grosso modo, con el del poema cantado; la línea vocal, contenida en un ámbito restringido, excluye la virtuosidad; la prosodia se aplica a hacer comprensible el texto, acercándose al máximo a la articulación y a la acentuación habladas; el acompañamiento tiene por función, muy a menudo, "dar realce", de lo cual no se excluye, naturalmente, la "réplica"; la forma misma, estrictamente estrófica, al comienzo, se flexibilizó a fin de seguir al poema en los meandros de su significación, y de darle a cada instante un contexto apropiado, más o menos descriptivo. Todo se concentra, pues, sobre el poema, que hay que "engastar" en la música —esta identificación no ha impedido, por otra parte, que ocurrieran incongruencias de valores: una música muy bella injertada sobre poemas mediocres, y viceversa—. No hablo por el momento de los *valores* respectivos en la calidad, sino solamente de la técnica de la amalgama.

Si quisiéramos ir hasta el fin de nuestro propósito, podríamos estudiar cómo, de qué manera precisa, las formas músico-literarias estuvieron vinculadas con la vida social, pues lo han estado más estrechamente aun que todas las formas de la música pura. No se podría concebir ninguna ceremonia sin una fiesta sonora con participación vocal; ninguna vida de sociedad ha dejado escapar la ocasión de celebrarse, o describirse, con ayuda de la literatura —precisa en sus referencias, conjugada con la música, descolgada de lo cotidiano—: corte, salón, concierto, radio, disco, los objetivos se desplazan, pero el pensamiento rector sigue fiel a sí mismo.

Queda, en nuestra época, el puntilloso problema del texto original, o de la traducción: nunca se había planteado con agudeza hasta entonces, pero en seguida hizo el papel de aguafiestas traído por una oleada de "pu-

rismo". Sirve de piedra del escándalo en toda discusión sobre la comprensibilidad del texto, pues es un argumento ideal. Los valores fonéticos del lenguaje original, dicen unos, son más importantes que el sentido literal, cuyo carácter general la música puede limitarse a esbozar. No, replican los otros, queremos comprender en el instante mismo, para poder captar más estrictamente la relación del texto con la música. (Las sincronizaciones de los filmes hicieron correr no menos tinta, del mismo color...) A raíz de los intercambios internacionales hemos podido asistir a representaciones de óperas en dos, y hasta tres lenguas —contrapartida osada y azarosa de los motetes medievales—, espectáculo de Babel, que confunde a los partidos más resueltos de los dos métodos: ¡una demostración por el absurdo, si las hay! Es indudable que las traducciones desfiguran el original —¿qué traducción no lo hace, pero quién podría prescindir absolutamente de las traducciones?—. Sin embargo, tal tratamiento no es igualmente perjudicial. Hemos visto los diferentes niveles de la comprensibilidad necesarios para el pasaje de la inmovilidad a la acción, del comentario al enunciado; los estragos, o los servicios, de la traducción son función de esta curva. Cuando la música se limita a transmitir un mensaje verbal, como una especie de onda portadora, no se ve a primera vista por qué la música, tomados ciertos recaudos de primera necesidad, tendría que sufrir con un desplazamiento del lenguaje; no obstante, como la acentuación, la construcción gramatical (de donde, la dicción) son eminentemente características del genio de una lengua, la "onda portadora" ya no corresponderá, en la mayoría de los casos, al mensaje que tiene por función transmitir, y dará de él una transmisión deformada: daño sufrido por el verbo más que por el sonido. En cambio, si la música se hace comentario, si la comprensión directa resulta, por consiguiente, menos necesaria, la línea vocal está construida en función de las sonoridades verbales, de las relaciones de la emisión de las sílabas con la voz cantada, al máximo de *sus* posibilidades "cantantes": la traducción es un obstáculo irremisible; sin embargo, como la comprensión del texto ya no es primordial, se puede cantar en cualquier lengua, siempre que las sonoridades se elijan en función de equivalencias estrictamente delimitadas; en última instancia, sufrirá más daño el sonido que el verbo. Los argumentos se equivalen, y se responden en un perpetuo juego pendular; como no es posible —a menos de realizar conjunciones azarosas en el vaivén internacional— adoptar una solución intermedia, que comporte a veces la traducción, a veces el original, según la calidad de las secuencias, lo común es atenerse a la unicidad, ¡y que la noticia del programa incluya las apetecidas aclaraciones! Se puede cambiar, si se toma el problema en su origen, el método de composición, sea en el texto, sea en la música. Ya no es raro ver, especialmente en el caso de obras dramáticas, en las que se impone la obligación de "seguir", que se escriban inmediatamente dos versiones diferentes —¡pero la dificultad sólo se desplaza en un dígito!—. Se puede imaginar igualmente una "colisión" entre diferentes lenguajes, que seguiría siendo, propiamente hablando, intraducible, pues

la traducción no tendría entonces ningún sentido, ni la más mínima razón de ser. También esto equivale a desplazar la dificultad en un dígito, pues la comprensión varía de ángulo según el lugar de la representación.

El problema verdaderamente insoluble de la traducción nos indica, por el absurdo, la fuerza de la dialéctica: sentido-sonoridad; lo he evocado no tanto por sí mismo, sino para encarar esta dialéctica desde un ángulo insólito y desviado. Por lo demás, escuchar una obra que no se conoce en absoluto, en una lengua de la que no se tiene noción, se ubica directamente junto al fenómeno de los lenguajes "esotéricos", ya sea totalmente inventados, o se trate de lenguas absolutamente muertas cuyo sentido escapa a los mismos que las utilizan, reducidas al estado de fórmulas fonéticas mágicas. Que no se crea que se trata de una experiencia puramente hipotética, pues es un hecho: quien haya asistido a una representación de teatro chino o japonés, la habrá vivido en toda su profundidad; pues se nos escapa el sentido, el estilo, las convenciones, y perdemos, por consiguiente, nuestras facultades de análisis y de juicio, al vernos reducidos a contemplar, a absorber, sin ningún recurso racional.

Así, los problemas se mezclan en algún lugar con las cuestiones que suscitan; y pese a la complejidad de las relaciones entre sonido y verbo, entre lenguaje musical y lenguaje hablado o escrito, pese al antagonismo de las semánticas, pese a la diferencia de mecanismo y de encadenamiento lógico en la sintaxis, pese a los procesos morfológicos opuestos, ¡los compositores se esfuerzan sin tregua en lograr la síntesis! Encuentran incluso colaboradores, escritores o poetas sin reticencias, que participan de buen grado en la obra común —¡no hablo de los poetas muertos, cuya mala voluntad ya no es de temer!—.

¡Hay por cierto abucheos y protestas! Recordemos el "feo ruidito" con el que un poeta se quejaba de que acompañaran sus versos. Citemos un extracto de una carta, escrita por un Claudel de veintiséis años: "La vecindad de esta loca" —trata así a la música— "que no sabe lo que dice, ha sido para tantos escritores de hoy tan perniciosa, que es agradable ver que alguno" —se trata de Mallarmé...— "en nombre de la palabra articulada, le fija sus límites con autoridad. Si bien la Música y la Poesía son en efecto idénticas en su principio, que es la misma necesidad de un ruido interior a proferir, y en su fin, que es la representación de un estado de felicidad ficticio, el Poeta afirma y explica, mientras que el otro va como uno que busca, gritando: uno goza y el otro posee, pues su prerrogativa es dar a toda las cosas un nombre". Claudel concluye: "la inteligencia... tiene orejas no menos exigentes que las que se yerguen a cada lado de nuestra cabeza".

Nos queda por probar que los dos pares de orejas pueden satisfacerse igualmente mediante esta conjunción inestable y efervescente de dos elementos hoscamente autoritarios, y salvaguardando sus independencias respectivas con un cuidado celoso y minucioso.

¿Estableceremos, como preámbulo, una diferencia entre el texto ya escrito, elegido con posterioridad por el compositor, y el texto inventado

especialmente en función de su utilización? No creemos que exista una diferencia de naturaleza entre los dos casos. Sea que se modifique un poema dado —que se elijan extractos de él—, o que se pida a un autor que introduzca cambios en un libreto, por ejemplo, el propósito del músico sigue siendo idéntico, pues al no coincidir su marcha con la del escritor (aunque las dos entidades se reunieran en una misma persona), se siente obligado a rectificaciones de su trayectoria. La pasividad o la actividad del escritor pueden influir sobre la cantidad, el valor intrínseco de las correcciones, pero no modifican de ninguna manera su necesidad.

¿Por qué, entonces, un músico se detiene sobre tal o cual texto, en virtud de qué necesidades profundas, de qué criterios? Es muy difícil querer dar una respuesta, circunscripta, a una cuestión tan vasta, dado que los innumerables casos particulares vienen en seguida a desmentir todo ensayo de afirmación general. El encuentro con un texto es fortuito, así como puede ser premeditado. Puede haber en él choque directo, inmediato, o explosión profunda, subterránea, que requerirá un tiempo bastante largo para tomar claramente conciencia de ese efecto. Ocurre a veces que el compositor, deseoso de la *vocalidad*, parte en busca de un texto que la apoye; pero ocurre igualmente que el encuentro con un texto suscite enérgicamente la *vocalidad*. Habrá casos en que la búsqueda formal tenga necesidad de un argumento para desplegarse libremente, tomándolo como apoyo: enriquecimiento de una lógica constructiva por otra; habrá otros casos en que este argumento choque con la forma inicialmente prevista, y la fuerce a doblegarse, dándole así una dirección, un sentido nuevo imprevistos. Personalmente, creo mucho en esta reciprocidad de las influencias en el dominio de la literatura y de la música, no sólo por la colaboración efectiva, directa, sino en igual o mayor medida por la transmutación de modos de pensar, que se habían creído específicos de uno u otro de estos medios de expresión. ¿Es una quimera, estrictamente reservada a mi utopía individual? (Quimera, si se quiere: pero quiero a mi quimera...)

La transfusión de poesía en música se opera a varios niveles del lenguaje y de la significación. La descripción, la expresión, se ofrecen naturalmente en primer lugar al espíritu: esta correspondencia muy difusa, muy vaga también, representa el estadio elemental de la percepción común, que no encara todavía los medios propiamente dichos de un contacto más profundo. Es el choque inicial, que por lo demás puede no llegar a término, cuando obstáculos de *realización* se revelan, en un momento dado, como infranqueables, refractarios a la comunicación. Suponiendo que se haya superado esta primera fase, se accede a la toma de posesión de la música sobre el poema, en la forma general, en la sintaxis, en fin, en el ritmo y la sonoridad de las palabras mismas. De la retórica a la morfología, la progresión continua de esta toma de posesión asegura el tránsito sin fallas de un lenguaje al otro. En resumen, se produce comunicación por intermedio de la *estructura*, cualquiera sea el aspecto bajo el cual se quiera considerar a esta última: estético o gramatical.

A partir de la noción de estructura podemos justamente ampliar los datos corrientes en materia de relación poesía-música; sólo de aquí, en mi opinión, brota la fuente profunda de todo ENCUENTRO privilegiado y durable. ¿Cómo admitir la importancia absoluta que atribuyo a tal abstracción? Vamos a ver que permite revelar el poema, al mismo tiempo que guarda sus distancias respecto de él, y le deja su autonomía original. ¿Cómo ocurre esto? Actuando sobre criterios comunes, tales como el tiempo; el número rítmico y la técnica vocal —es decir, la prosodia en su acepción más amplia—; la forma; o sea: sobre estructuras de reciprocidad concernientes a la distribución de la duración, la regulación fonética, la distribución jerárquica de los diversos componentes formales. Poesía y música, libres así de toda sujeción superficial y rutinaria, superflua, pero constreñidas a una cohesión orgánica profunda, inalienable, pueden, según la expresión de René Char, trenzar sus savias juntas.

El tiempo del poema leído es un dato preciso, único; pero musicalmente hay el tiempo del poema "actuado", y el poema "reflexionado". Perseguir como único fin la coincidencia directa equivale a privarse de una dialéctica rica en posibilidades que abarcan un muy vasto registro. Además, la música toma directamente a su cargo al poema *actuado*, y su presencia es indispensable para la coherencia de la forma resultante: la noción de tiempo varía poco de la lectura a la música. En cambio, el poema *reflexionado* puede sufrir una especie de descuartizamiento, de distorsión respecto de su aspecto original, e incluso ausentarse de la música, en la que se prolonga por comentarios relacionados. Esta concepción del tiempo influye sobre dos características principales: la técnica vocal y la manera de tratar (de respetar o transformar) una prosodia dada; la estructura global y la calidad intrínseca de la escritura, más particularmente las relaciones de la voz con el instrumento —es decir, la presencia real o virtual de esta mediación entre el poema y la música que constituye el aparato vocal utilizado—. El tiempo móvil de la música derivado del tiempo fijo, dado, del poema, resulta ser un parámetro fundamental en las relaciones tal como nosotros las encaramos.

Hemos puesto en cuestión, en primer lugar, la técnica vocal; en efecto, según que nos alejemos más o menos de la transcripción directa, pasaremos por las diversas categorías que llevan de lo hablado a lo cantado, o sea, de una falta de convención a la convención absoluta. ¿Debo describir las etapas? Lo hablado puro es fundamentalmente heterogéneo respecto de las estructuras musicales —entiendo aquí todas las formas de lo hablado, desde el cuchicheo hasta el grito—; heterogéneo en la organización y la calidad de las estructuras sonoras, igual que en las leyes gramaticales. En el sonido musical los intervalos son, en grados diversos de pregnancia, jerarquizados, mientras que no lo son en la palabra; los valores rítmicos son instintivos en la declamación hablada, normalizados en el juego instrumental, aun en caso de libertad "improvisada" —el tiempo de la palabra, por el solo hecho de la emisión, es extraño al tiempo del sonido—; a lo sumo es-

tos dos fenómenos están en condiciones de *imitarse* mutuamente. Cuerpos extraños en presencia uno de otro, su mezcla sólo es física, se los percibe en planos diferentes. La declamación ritmada, por el hecho de una distribución normalizada en los dos casos, une las entidades por una faz común; el Sprechgesang agrega a esto la *aproximación* (digo bien: la *aproximación*) de los intervalos en un ámbito restringido; el canto, al integrar intervalos exactos sobre una tesitura agrandada, conduce a la coincidencia de la voz y del instrumento, alcanzada, en fin, por la supresión de la palabra, o por la distensión de la articulación, en que la voz extrae de las palabras las sonoridades —analíticamente— más bien que ser portadora del sentido de éstas. Se comprueba que la significación, primordial al comienzo de esta escala, cede lugar progresivamente al valor puramente fonético; concurren a ello tanto el ritmo como el intervalo: porque lo hablado es obligatoriamente silábico y no definido en cuanto a los intervalos, y la vocalización es necesariamente a-silábica y totalmente definida en cuanto a la jerarquía de los intervalos. Se sigue de ello que la prosodia va de la total servidumbre a la completa independencia del texto: de una elocución "natural" a una declamación "convencional". La inteligibilidad del texto depende, evidentemente, de estos diversos tratamientos; tal como he explicado anteriormente, la "acción", en su punto más realista, implica un máximo de claridad en la comprensión; la reflexión, en su nivel más "ideal", acarrea el oscurecimiento del mensaje directo en beneficio de sus resonancias irracionales.

Reencontramos una gradación semejante en la manera en que la voz "se adhiere" al bloque instrumental, o se integra en él. La línea vocal (en general: sea única o plural) irá *acompañada* por el instrumento y tendrá la primacía en la organización de la estructura global; o *será (formará) parte,* entre otros constituyentes, de esta estructura. Esto implica una gama de modos de escritura que poseen propiedades variables, que tienen funciones diversas, que observan leyes particulares. Ya hemos señalado la progresión que parte de la monodia para llegar a la polifonía contrapuntística, recordando que esta última se aplica tanto a conjuntos vocales homogéneos, como a las mezclas, en todos los grados, del elemento vocal con el aparato instrumental: no volveremos sobre ello. Agreguemos solamente que el juego entre la forma, el género, de la escritura propiamente dicha y la utilización de los diferentes aspectos de la técnica vocal, nos lleva de la presencia más real del poema hasta su presencia latente, virtual —el poema ha desaparecido en tanto tal, pero continúa rigiendo los fenómenos puramente sonoros por las prolongaciones de su estructura—.

La estructura y la forma: es a ellas adonde quería finalmente llegar: la estructura del poema, sus relaciones formales, son el material básico de la estructura musical equivalente, sea simple soporte reducido al mínimo de su autonomía, o se vuelva amplio comentario que se modela sobre la arquitectura (no oso decir: sobre los "escombros"...) del verbo, tal como la vida vegetal que enraíza sobre la piedra construida para *hacerla estallar.*

El poema, centro de la música, tiene la posibilidad de ser por ella, como en el caso de la petrificación de un objeto, a la vez DESconocible y REconocible. Centro y ausencia (cruzamiento del haz); según Mallarmé, rostro alternativo de la Idea, "ampliado aquí hacia lo oscuro; centelleante allá, con certidumbre".

16. CONVERSACION SOBRE *POLYPHONIE X*, LAS *STRUCTURES POUR DEUX PIANOS* Y *POESIE POUR POUVOIR**

Dominique Jameux: Después de la primera y única ejecución, creo que en 1951, en Baden-Baden, de *Polyphonie X*, Ud. ha declarado su insatisfacción respecto de esta obra, pues la consideró demasiado regida sólo por la problemática teórica. Era la época del artículo *Éventuellement* y pronto del primer libro de *Structures* para piano. Oímos excepcionalmente esta tarde *Polyphonie X* en una grabación radial. Ud. no quiso editar esta obra, ni quiso que se volviera a dar; sin embargo, era cuestión de retomarla algún día. ¿Qué piensa hoy de esa obra?

Pierre Boulez: La he vuelto a ver, en efecto, la miré más que volverla a ver, y encontré que mi opinión de aquella época había sido totalmente justa, es decir, que la problemática había sido correcta, pero la solución era demasiado sumaria: los principios, las ideas iban en buena dirección, pero su explotación era demasiado esquemática para ser eficaz. Tomo un ejemplo: toda la organización rítmica, que es bastante compleja, no está diferenciada por aspectos "motívicos" diferentes, de modo que le resulta difícil —y hasta prácticamente imposible— a cualquiera que no sea conocedor, establecer la diferencia entre estas organizaciones rítmicas. Este es justamente el sentido en el que trabajé luego, a propósito de *Structures* y del *Marteau* especialmente, para dar una consistencia inmediata y exterior a ideas que permanecían simplemente ignoradas o "incomprendidas" a raíz de un tratamiento incompleto.

D.J.: ¿Es posible exponer, sin partitura, cuál es el principio de la organización de la obra?; es decir que, como se precisaba creo que en *Éventuellement*, ésta es una obra de serialización total. ¿Cómo se articula esta serialización con el procedimiento utilizado en otros casos, es decir, la noción de *cruzamiento*?

P.B.: Tendría que mirar la obra más en detalle para contestarle. Puedo decirle simplemente que la prosecución de la obra es una explota-

* Conversación con Dominique Jameux publicada con el título "*Pierre Boulez: sur Polyphonie X* et *Poésie pour pouvoir*" en *Musique en jeu*, nº 16, novembre 1974, pp. 33-35.

ción completa de todas las diferentes posibilidades de evolución no solamente de las series, sino también de las células rítmicas. Es una noción a la cual he vuelto más tarde, por otra parte. He utilizado en esta obra células rítmicas y no duraciones solamente porque me parecía mejor, en efecto, utilizar *grupos de tiempos* y no sólo *unidades de tiempos*. El principio es simplemente que las organizaciones cambian de sentido a medida que la obra avanza; es decir, que las organizaciones que rigieron, por ejemplo, un aspecto del sonido, rigen otros aspectos del sonido a medida que progresa el desarrollo, y finalmente llegan a invertirse por completo. De ahí esta especie de X, finalmente, no sólo de la forma sino también de las funciones. Fue la primera vez que tuve esta idea. Por lo demás, para decírselo todo, la primera, la absolutamente primera de las *Structures* había sido escrita con anterioridad. Fue escrita antes de *Polyphonie*, que data del verano de 1951, y la *Structure* anterior a todas la escribí al comienzo de la primavera de 1951. Hay pues un orden cronológico, pero que no es exactamente el real, es decir que comencé las *Structures* antes de comenzar *Polyphonie*, y terminé después las *Structures*. Es una obra ubicada exactamente en el medio.

D.J.: Desde el punto de vista del timbre, ¿retoma *Polyphonie X* los mismos principios, por un lado de serialización total, y por otro de cruzamiento (de colores)?

P.B.: Sí, porque los grupos cambian. En la partitura Ud. tiene un cierto número de grupos (los instrumentos están agrupados por afinidades, y debe haber siete grupos), que se determinan por analogía. Por ejemplo, Ud. tiene dos violas y un contrabajo, o bien un clarinete y una trompeta... no me acuerdo ya exactamente de las combinaciones. Pero progresivamente, en los desarrollos, estas combinaciones cambian: por ejemplo, un instrumento del grupo 7 se ligará al grupo 6; en cambio, un instrumento del grupo 5 se ligará al grupo 4, etcétera. Y al final, contrariamente a la imagen que da la partitura, se invierten todos los grupos, es decir, que obedecen también al mismo fenómeno general. Pero también en este caso se trataba de un fenómeno teórico. Por lo demás, es por eso que después de haber ensayado esta obra, volví al teclado, porque el teclado confería mucha mayor neutralidad. Además de la falta de experiencia de ciertos instrumentos, era muy difícil aplicar una concepción tan abstracta a instrumentos cuya tesitura y particularidades implican, por el contrario, ideas específicas. Es por ello que, desde ese punto de vista, yo tendría que retomar la cuestión, si tengo ganas. En efecto, el trabajo motívico de "justificación" de las ideas debe reflejarse también en el instrumento: hay todo un trabajo profundo de justificación que debería rehacerse.

D.J.: En suma, ¿*Polyphonie X* es un documento, no una obra?

P.B.: Para mí, es un documento. La obra es *Structures* para piano. Pero aquélla era todavía un documento.

D.J.: *Poésie pour pouvoir* era, creo que en 1958, su primera tentativa importante en el campo electro-acústico. ¿Cómo juzga Ud. hoy esa ten-

tativa, sobre todo en relación con la última, que es *Explosante-Fixe?*

P.B.: Oiga, la primera cosa que es importante en esta obra es que yo nunca creí demasiado, personalmente, en la música en cintas grabadas, difundida en una sala. Hay siempre un aspecto de "horno crematorio" —o digamos más bien "ceremonia crematoria"— que me ha molestado terriblemente, y encontré que la falta de *acción* era un vicio inhibitorio. Que se pase una cinta grabada en un lugar donde se circula libremente, o para una comunidad muy pequeña, informada, es una cosa totalmente distinta. Pero para un público más vasto —y aun sin hablar de enormes multitudes—, es una concepción extremadamente claudicante, en que lo visual no corresponde nunca a lo auditivo. La idea que yo había tenido en 1958 era encontrar una solución para disponer de este apoyo visual al mismo tiempo que de un espacio auditivo ampliado. Y la disposición de escucha de esta obra había sido, al comienzo, muy específica. La orquesta estaba delante del público; era más exactamente una disposición en redondo: la orquesta estaba verdaderamente en el medio, sobre tres plataformas que iban en espiral. Eran plataformas una más alta que la otra; había grupos de orquesta que se elevaban, progresivamente, a grupos de solistas. Rosbaud dirigió esta obra, yo también. Yo dirigí solamente cosas más específicas en la obra, puntos específicos. Y los altavoces estaban detrás del público: pues yo quise afirmar bien que un altavoz no dice nada visualmente, es decir, que hay que volverle la espalda para escucharlo de una manera correcta. Partía una espiral desde abajo, desde el suelo, con la orquesta; el nivel de la orquesta superior alcanzaba el primer nivel de altavoces, y los altavoces terminaban la espiral, que concluía como techo justo encima de la orquesta. Es decir, había también un ensayo de espacialización y de relevo; y el relevo se constituía al mismo tiempo por una especie de rechazo visual y de aceptación visual. La realización era bastante espectacular para la época, pero también en este caso el material electrónico se basaba no sólo en el texto de Michaux mismo, transformado, sino que había también un material puramente electrónico (con oscilador), y había un material que estaba hecho a base de acordes —más exactamente de elementos sonoros— sacados de la obra, y que estaban ordenados en otro contexto. Yo había intentado en esa época —es una idea que aún tengo, pero que ahora trato de lograr por otros medios— que hubiera una continuidad entre la orquesta y la cinta magnetofónica; no digo que haya logrado éxito; pero en todo caso ésa era la finalidad. Porque lo que siempre me había impresionado, desde el comienzo, cuando intenté mezclar los instrumentos y músicas grabadas sobre cintas magnetofónicas, era realmente la heterogeneidad y el corte completo entre los dos medios. En uno había un lenguaje armónico, codificado, y una jerarquía extremadamente precisa de un sistema de alturas, y aunque se saliera "extenuado" de este sistema de alturas, la jerarquía era extremadamente fuerte; y cuando se llegaba al dominio de la música electrónica o electro-acústica, esta jerarquía desapare-

cía súbitamente por completo. Y cuando se pasaba de uno a otro, era realmente como si las dos cosas no tuvieran ningún punto en común. Lo que tenía más puntos comunes eran naturalmente los sonidos electrónicos (o electro-acústicos, hablando en general) y la percusión, porque justamente en la percusión no hay mucho de jerarquía. Por otra parte, esto es lo que resulta muy cansador en la percusión: al final uno tiene muestrarios por todos lados, y ya no hay una jerarquía de sonidos. Yo había tratado de evitar esto, y después de este ensayo quedé bastante escéptico sobre la manera de organizar un sonido sobre cinta magnetofónica mientras no se tuvieran medios mucho más perfeccionados.

D.J.: Y ¿qué tenemos ahora?

P.B.: ¿Qué tenemos ahora?; que se desarrollaron progresivamente, que se desarrollaron por lo demás prácticamente *fuera* de las obras que no utilizaron estos medios. Mientras que los medios los desarrollaron prácticamente ingenieros, en Munich en particular, en Siemens, y no hubo ninguna obra verdaderamente caracterizada ni interesante creada en Siemens; pero todo el proceso, especialmente de automación, de intercambio de las características sonoras (cuando se las pone en bandas perforadas para guardar la información, etc.), todo eso había sido descubierto progresivamente en Munich en 1962-63. Si hay una cosa que hoy lamento, es simplemente no haber podido en ese momento, por falta de tiempo, interrumpir todas mis obligaciones e ir a Munich, para consagrar al asunto el tiempo que requería. Es lamentable o no, no lo sé, porque el Studio de Munich tuvo muchas dificultades cuando Siemens ya no quiso sostenerlo, y se vieron obligados a hacer mucha música de ilustración, de películas, etc. Puede ser que me hubiera ido inmediatamente después de haber vuelto allí... Pero creo que la vía que siempre me pareció la más imperiosa, es tratar de encontrar una expansión, pero que no sea simplemente una especie de amasijo desmañado: una expansión del pensamiento, no solamente lógico, en otro campo —no tan sólo el descubrimiento maravillado de un juguete, que produce en efecto cosas insólitas—.

D.J.: Una última pregunta sobre *Poésie pour pouvoir*: ¿en qué aspectos determinará la forma el poema de Michaux?

P.B.: Diría que la forma, en el poema de Michaux, no determina gran cosa. Es mucho más una reacción irracional —digamos "emocional", como en inglés—, ante el texto, que el deseo de incorporar formalmente el texto a la música. Está en completo contraste, por ejemplo, con los poemas de Char que yo había utilizado para el *Marteau* especialmente, en que la forma estaba completamente ligada, o por ejemplo con los *Cummings* que estoy haciendo ahora, o también los Mallarmé, en que la forma del poema está en verdad irremediablemente ligada a la forma de la música.

17. *PLI SELON PLI**

Pli selon Pli indica varias soluciones con miras a la alianza poética y a la música: estas soluciones varían de la inscripción a la amalgama. Dan un sentido a cada pieza, una significación a su lugar en el ciclo entero.

La obra incluye cinco piezas; la primera, *Don*, y la última, *Tombeau*, son piezas instrumentales, que apelan a los grupos de instrumentos más numerosos; la voz se inscribe en ellas episódicamente para presentar el verso de Mallarmé que les ha dado origen. Las otras tres, que ocupan el centro de la obra, requieren formaciones instrumentales restringidas; están centradas en la voz que enuncia todo el poema que las organiza o parte de él.

Las dos piezas extremas tienen pues una forma completamente independiente del poema; éste no interviene en ellas sino en estado de cita.

Don: el verso se inscribe encabezando la pieza; es la única participación vocal directa; pues los otros momentos en que la voz interviene son citas del ciclo central, una especie de aproximación a lo que se oirá posteriormente. Estas citaciones musicales son provocadas por el título de Mallarmé: "don del poema", que aquí se transforma en: "don de la obra". No son literales, sino abstraídas de su contexto, desplazadas; son como vislumbres del futuro. La enunciación del verso inicial "Te traigo un niño de una noche de Idumea" es, por el contrario, extremadamente simple y neta, directa, silábica.

Tombeau: el verso: "Un arroyo poco profundo calumniado la muerte" está inscripto al final de la pieza. La enunciación del verso está en conflicto con un estilo vocal muy ornado, de una tesitura esforzada; sólo resultan claramente comprensibles las dos últimas palabras, que son habladas.

La oposición entre comprensión directa y comprensión indirecta reaparecerá a lo largo de los tres sonetos que constituyen el ciclo central: *La vierge, le vivace et bel aujourd'hui - Une dentelle s'abolit - A la vue accablante tu.* Antes de llegar a esta cuestión, fundamental en una música que se basa sobre un texto poético, habría primero que decir que la forma de estas piezas sigue estrictamente la forma del soneto mismo; que la alianza del poema con la música se intenta, sin duda, en el plano de la significación emocional, pero trata de ir a lo más profundo de la invención, a su estructura. No se puede olvidar que Mallarmé estaba obsesionado por la pureza formal, por la búsqueda absoluta de esta pureza: su lengua da testi-

* *Texto de la cubierta del disco CBS 75.770.*

monio de ello, y también su métrica. La sintaxis francesa está repensada totalmente para hacer de ella un instrumento original, en el sentido literal del término. En cuanto a la organización del verso mismo, si bien apela a valores aceptados —alejandrino, octosílabo—, está dominada por el rigor del número, por el ritmo de los valores sonoros implícitos en la palabra, para llegar a una fusión del sentido y del sonido, en una extrema concentración del lenguaje. El esoterismo que se ha vinculado casi siempre con el nombre de Mallarmé, no es otra cosa que una adecuación perfecta del lenguaje al pensamiento, que no admite ninguna pérdida de energía.

Así, la forma musical se encuentra ya determinada si se tiene en cuenta esta estructura cerrada, acabada, que es el soneto. La necesaria transposición exige la invención de equivalencias; equivalencias que podrán aplicarse sea a la forma exterior de la invención musical, sea a la calidad de esta invención, o a su estructura interna. Es vasto el campo de las posibilidades de transposición; su diversidad queda compensada por el rigor aplicado en su empleo.

En cuanto a la comprensión misma del poema en su transposición en música, ¿hasta qué punto hay que apegarse a ella, en qué medida se la debe tener en cuenta? Mi principio no se limita a la comprensión inmediata, que es una de las formas —¿la menos rica, quizás?— de la transmutación del poema. Me parece demasiado restrictivo querer atenerse a una especie de "lectura en/con música"; desde el punto de vista de la simple comprensión, no reemplazará jamás a la lectura sin música, pues éste sigue siendo el mejor medio de *información* sobre el contenido de un poema. Por otra parte, una obra de concierto, basada principalmente sobre la reflexión. poética, no podría confundirse con una obra escénica, que exige un mínimo de comprensión directa para poder seguir la acción, los "sucesos", sobre los cuales se injertará, en todo caso, la reflexión poética.

En mi transposición, transmutación, de Mallarmé, supongo adquirido por la lectura el sentido directo del poema; juzgo asimilados los datos que éste comunica a la música, y puedo entonces jugar con un grado variable de comprensión inmediata. Por otra parte, este juego no quedará nunca librado al azar, sino que tenderá a dar preponderancia a veces al texto musical, y otras al texto poético.

La sonoridad instrumental varía de una pieza a otra. La percusión se beneficiará con un campo muy ampliado en relación con las normas habituales: sin embargo, incluye muchos más instrumentos de sonido determinado, como xilofones, vibrafones, varios tipos de campanas, que instrumentos de sonidos indeterminados, cercanos a los ruidos: los primeros se integran más fácilmente con los grupos instrumentales "clásicos". Las dos piezas extremas apelan a una formación relativamente numerosa, que produce una sonoridad orquestal; las tres piezas centrales se vinculan más bien, por escritura y sonoridad, con la música de cámara, especialmente el segundo soneto: "Une dentelle s'abolit".

El título —*Pli selon Pli*— ha sido extraído de un poema de Mallarmé

que la transposición musical no utiliza; indica el sentido, la dirección de la obra. En este poema, el autor describe así la manera en que la niebla, al disolverse, deja ver progresivamente las piedras de la ciudad de Brujas. Del mismo modo, a medida que se van desarrollando las cinco piezas se descubre, pliegue tras pliegue, un retrato de Mallarmé.

SEGUNDA PARTE

Miradas sobre otros

CAPÍTULO I

¿Retorno a las fuentes?

18. DIVERGENCIAS: DEL SER A LA OBRA*

La hagiografía se apodera con avidez de las figuras que más han contribuido a modelar el perfil de una época dada (?). De hombres hace héroes, luego de héroes hace santos, o dioses, que desaparecen progresivamente detrás de una profusión de nubes míticas. Si algún desprevenido se aventura en busca de la verdad primera, es rechazado como indiscreto, más aun, como indecente, inmoral. La biografía debe adaptarse a la obra: un titán no tiene debilidades. La unidad del ser y de la obra es uno de los más inerradicables artículos de fe, a los que se encuentran pocas excepciones.

Una de estas excepciones, sin embargo, es Richard Wagner. ¿Nunca se aquietarán las pasiones respecto de él? Quiero decir las pasiones no respecto de su música, sino de lo que él representa en la sociedad de su tiempo. Si bien podemos sonreír ante el prosélito vegetariano, es difícil tener su antisemitismo por cosa de poca monta. Por otra parte, aunque sus concepciones políticas sean las de un aficionado, sus puntos de vista sobre la reforma de la enseñanza habrían merecido seria consideración. Lo que nos sigue sorprendiendo en la existencia de Wagner es una mezcla inextricable de ambición, de ideología y de realización: ambición ilusoria en los sectores que creía dominar; ideología extremadamente confusa, si se la compara con las corrientes filosóficas de su época, especialmente con Marx; realización artística de primer orden que recuestiona y trastorna tanto el lenguaje musical como el teatro musical. Optó por ser profeta aun más que artista —el profeta, por haber recibido la iluminación y la gracia, se arroga el derecho de hablar con exuberancia y autoridad sobre todos los temas,

* Prefacio a *Wagner: Dokumentarbiographie*, H. Barth, D. Mach, E. Vols., ed. Viena, Universal Edition; versión francesa aparecida en *Musique en jeu*, nº 22, enero 1976, páginas 5 a 11.

indistintamente—. El artista redentor posee intuitivamente el conocimiento universal, está en el mundo para aportar soluciones *reveladas*.

Antes de Wagner, y no mucho tiempo antes de él, el artista era un servidor —servidor religioso de una comunidad, servidor laico de un mecenas—. Se ha transformado en un testigo, de suspicaz independencia, aunque deba insertarse en una sociedad que lo acepta a regañadientes como excepción. Luego el artista quiso convertirse en el guía, el salvador, el que con su intuición y su genio revela a la humanidad su destino. En el siglo XVIII los filósofos habían desempeñado este papel en el plano racional y político, específicamente; los filósofos franceses de los siglos de las Luces se asignaban la misión de esclarecer a los pueblos, de guiarlos hacia un porvenir mejor, hacia una sociedad prendada de la razón y de la justicia. Después de la catástrofe revolucionaria y sus secuelas, se produjo una divergencia profunda y temible. Por cierto que los filósofos siguen ahondando su análisis de la sociedad y el fermento revolucionario actúa aquí y allá, como algo más o menos permanente. Pero el artista rechaza la racionalidad de este camino y con ayuda del desencanto querrá ser el símbolo de la redención. Mas a medida que esta ambición general lo traiciona, el artista se repliega y desarrolla su imaginación en la dirección que le señalan sus dones. Sin embargo, exhala su pesimismo contra esta sociedad que rehúsa aceptarlo como profeta, pues es penoso el desencanto de tener que renunciar a reformar el mundo para limitarse a reformas, incluso revoluciones, "artísticas". El artista se dio entonces cuenta de sus límites: se le niega de alguna manera la universalidad de su pensamiento, se lo fuerza a restringir su campo de acción, a abandonar lo inmediato por lo futuro; sólo tiene un rol privilegiado, el que quieren concederle, dentro de una sociedad que él no puede determinar. En el momento de la historia en que estamos, esta ficción y esta inconsecuencia aún no han desaparecido, a menos que, a veces, se haya retrocedido a la noción de artista servidor, ya no servidor de un mecenas o de una comunidad, sino servidor de los designios del Estado. Por sacrificio, devoción o por la fuerza, la ideología se acepta como un dato global en el que el artista sólo participa obedeciendo, adaptándose a decisiones que él no elaboró y a menudo ni siquiera contribuyó a tomar, sino que provienen de otros personajes, considerados más eficientes y más políticos, que le sustrajeron esta esencial responsabilidad.

Wagner mismo, ¿fue servidor de la sociedad, después de haber deseado ser su profeta? ¿No se vio forzado cada vez más a *representar* un rol, luego de haber intentado vivirlo?

Cuántas veces se ha descripto el cambio ocurrido en el curso de su existencia: de ángel exterminador a chambelán de corte, de revolucionario utópico, hasta desordenado, a conservador amargo, desilusionado, que intentaba tratar de igual a igual con reyes y emperadores, manteniendo esa fachada del poder del artista, especie de poder religioso frente al poder temporal, cruelmente desengañado cuando se lo considera en forma manifiesta como un histrión: hombre de teatro, que vive en un mundo de ilusio-

nes y de mitos y no esta realidad que considera desdeñables esas ensoñaciones, juegos dejados a cargo del artista irresponsable. El hecho de que Bayreuth, luego de una inauguración brillante, frecuentada por toda la aristocracia reinante, haya sido condenada al silencio de 1877 a 1882, deja a Wagner amargado, pero más aun, perplejo. ¿El sueño del arte alemán es prematuro, o es una ilusión engañosa? Qué lejos y fuera de alcance parece la comunión encantada de la tragedia griega... La sociedad a la que él quiso dotar de una identidad única se divierte unos instantes con esta curiosidad, y luego la olvida, temporariamente, hasta que una serie de *malentendidos* haga de su obra el símbolo estrechamente limitado del nacionalismo, del racismo: ¡un fenómeno póstumo de una sórdida ironía! Despojada de esta máscara repulsiva, la obra de Wagner continúa ejerciendo su fascinación; pues es justamente de eso de lo que se trata: una obra —y un teatro—. La dualidad de este legado refleja con bastante fidelidad la medida de su realización revolucionaria. La obra ha sido, es todavía, un fermento esencial en la vida musical aun más que en la vida teatral, no sin razón, y por su alcance universal tuvo consecuencias universales: sin ella el lenguaje musical, tal como lo conocemos hoy, es simplemente impensable. ¿Pero el teatro? Y la práctica teatral que este teatro implica, por su arquitectura y por su concepción general, elección del lugar, cambio del cuadro de actividad, de sus funciones, de sus modalidades, ¿no evolucionó en nada? En este campo el fracaso es casi completo. Las diatribas que Wagner escribía hace más de un siglo son de total actualidad, sobre la pereza del teatro de repertorio, sus carencias, su funcionamiento aberrante, la repartición sonambulesca de las obras, la distribución azarosa de los cantores y de los músicos, la falta de ensayos, la rutina del sálvese-quien-pueda. En cuanto a la arquitectura, el modelo de Bayreuth ha quedado en letra muerta. Seguimos siempre en el teatro a la italiana; pero las proporciones se volvierom completamente absurdas, comenzando por la fosa, desmesuradamente ampliada para poder acoger orquestas cada vez más voluminosas. Más allá de esta piscina gigante, desde el sitio en que se puede observar durante la representación la vida familiar que es la orquesta, la voz se esfuerza por atravesar el muro sonoro que se le opone; la vanidad de este combate genera cotidianamente resultados dudosos, incluso desastrosos. Desde el punto de vista óptico y acústico seguimos asistiendo a esta derrota permanente del concepto teatral, sin que Bayreuth le haya aportado la más mínima mejora. La respuesta global propuesta por Wagner siguió siendo una respuesta individual, aislada, absorbida en el contexto general que él no hizo cambiar fundamentalmente.

Y sin embargo, la totalidad de la solución a encontrar es la pasión misma de Wagner a través de toda su existencia, que se justifica por ello hasta en sus características más ambiguas, menos aceptables. Vemos que el músico define progresivamente sus objetivos, fija su línea de conducta con una precisión creciente, y lo vemos igualmente englobar poco a poco todas sus preocupaciones intelectuales y artísticas dentro de un mundo esencial-

mente circunscripto por la música, aunque esta frontera no tiene nada de imperioso e incluso es aceptada como un mal menor. Al comienzo, esto no tiene nada de excepcional, sino todo lo contrario: es un deseo de integrarse. Sin duda, las influencias son al comienzo "irreprochables"; pero se imponen con el mismo vigor a los mejores de sus contemporáneos. Gluck, Beethoven, Weber: la misma trinidad patrocinará los comienzos de Berlioz. Si pensamos en el teatro, los modelos del día, el repertorio cotidiano, la emulación es de alguna manera mucho menos honorable. Si pensamos ahora en Wagner y en su realización histórica, nos sentimos inclinados a aceptar que no podía ser de otra manera, que un genio de esta envergadura, de esta calidad, dotado de tal voluntad, al mismo tiempo que de una vitalidad excepcional, de una resistencia poco común para sobrevivir, debía ineluctablemente llegar a resultados espectaculares. Considerando más de cerca los documentos, vemos cuán frágiles, cuán poco seguras resultan a veces las transiciones que lo llevan de una adolescencia incierta a la seguridad absoluta de la creación lograda. Los documentos amplifican la impresión que presentimos, no porque su contenido sea falso, sino porque a medida que Wagner se afirma como personaje público, incluso los escritos más personales tienen en vista la posteridad. Es interesante ver cuán espontáneos son los intercambios entre amigos en la época de la juventud, cuando el mundo está aún por conquistar, cuando uno no se siente de ninguna manera obligado a la vigilancia ante la historia, y cuán calculadas se vuelven las relaciones entre "potencias" cuando al cambiar la situación las personas se han transformado en personajes, que modelan la imagen que desearían que la posteridad tuviera de ellos, de su existencia, de su actividad. La retórica de la pasión se transforma a menudo en retórica del énfasis, el ser degenera a veces en el parecer. Las cartas a Luis II son evidentemente las más sintomáticas de esta ilusión, aunque contradigan la finalidad buscada: en lugar de "glorificar" al creador, demuestran los mecanismos de la astucia; el exceso de nobleza y de ideal revela la artificialidad del rol representado, denuncia —de ambas partes— la parodia de este diálogo concebido como un intercambio entre Papa y Emperador en tiempos del Sacro Imperio, en realidad diálogo de máscaras en el que cada uno trata de convencer al otro de la autenticidad de su disfraz. Pero mientras los fastos escritos se desarrollan sin obstáculos, vigila una esposa fiel y autoritaria. El respeto y la admiración la obligan a consignar los hechos y gestos del Maestro y hasta sus menores palabras: no es una de las paradojas menos llamativas de esta total e insobornable adhesión, que le debamos los documentos más sorprendentes, menos retocados, y también más reveladores. Como el personaje ya no está en guardia, ya no busca en esos momentos esculpir su propia estatua para la eternidad, podemos ver cómo se establece su verdadera dimensión, infinitamente más grande que la que él nos proponía, y percibir el material real de su personalidad, infinitamente más resistente y robusto que ese muñeco de cartón prensado cuya ilusoria apariencia nos quería imponer.

Quizás en Wagner mismo encontremos el mejor análisis de su propia personalidad. Ese "proyecto" está en filigrana en muchos de sus escritos. Genio a la vez aventurado, irracional incluso, y extremadamente analítico, se observa en su correspondencia y sus escritos una extraordinaria percepción de su evolución, de su importancia, de su impacto, al mismo tiempo que de los mecanismos de la creación. Esta introspección nos facilita puntos de mira increíblemente perspicaces sobre los sectores clave de su invención, los objetivos capitales de su búsqueda. Describe por cierto en *Tristán* lo que nosotros percibimos más comúnmente en la obra, pero ve en ella igualmente, y con mucha precisión, lo que la hace única en la historia: una música de la transición, y no del retorno y de la repetición. Estos pensamientos sobre la continuidad y la transición como marcas indelebles de la música del futuro volvemos a encontrarlos muchos años más tarde en una interesante conversación con Liszt, en la cual manifiesta que quiere renovar la sinfonía según estos principios; como Beethoven agotó las posibilidades del antagonismo, de la lucha de los temas, el porvenir pertenece a su fusión, a su mutación. Tales poderes de análisis y de invención a partir del análisis son propiamente fascinantes. Respecto a Beethoven especialmente, el músico del cual se siente infinitamente cercano por la filiación, las conversaciones familiares revelan la manera en que asume la herencia. Al mismo tiempo que esta ortodoxia germánica, se observa en muchas ocasiones una mezcla de fascinación y de regocijo respecto a la ópera italiana, no de la de su contemporáneo Verdi, sino de la que fabricaron los actores populares a comienzos del siglo XIX: dándose cuenta de la inconsistencia del contenido musical, no deja de apetecer su invención melódica y su poder expresivo; se percibe su determinación de reconciliar los dos puntos de vista: la tradición sinfónica germánica y la vocación de expresividad del canto italiano. Hablando más generalmente, se rehúsa a sacrificar la expresión a la polifonía, pero dota a cada voz que compone esta polifonía de un gran poder expresivo, a punto tal que ocurre casi un conflicto de intereses: todo canta, todo canta infinitamente. La exuberancia y la densidad de su escritura, a la vez que su continuidad en una escala tan amplia, son las características que más despistaron a sus contemporáneos, sobre todo en un mundo —la ópera— en que el oyente no era particularmente sutil. ¿Y qué decir de su invención armónica, debida igualmente a su necesidad de continuidad, a su esfuerzo hacia la transición sin fin? Cuanto más avanza, más se interna en esas regiones donde se anula la certeza del lenguaje por largos lapsos: la incertidumbre del devenir, la inestabilidad de la solución pasajera, el descubrimiento de las zonas crepusculares donde los contornos se disuelven, llegan a constituir cada vez más sus preocupaciones fundamentales. Disuelve lo absoluto inmediato del lenguaje musical para descubrir un absoluto más vasto, más sobrecogedor; disuelve las formas finitas para crear la unidad fundamental de la obra, en la cual se fundirán los momentos sucesivos gracias a la memoria que actúa sobre referencias simples, esos motivos que se metamorfosean a merced del instante.

¿Es la visión teatral la que ha generado tal riqueza, tal proliferación de ideas y de conceptos? Parece difícil responder por la afirmativa, pues los niveles en los que leemos a Wagner son muy diferentes según que se trate de invención literaria o de invención musical. Mientras la música se proyecta con seguridad y fuerza hacia el futuro, el teatro mira obstinadamente hacia el pasado. No significa que en relación con la ópera de su época no haya realizado un enorme esfuerzo de limpieza y renovación: en efecto, ha aportado frente a la quincallería seudohistórica que reinaba entonces, una dimensión mítica con personajes ejemplares que confiere a su teatro una inagotable riqueza de interpretación. Sin embargo, es muy obvio que la región en que nacieron esos mitos, la Edad Media ideal en que sitúa gran parte de su obra, pertenece al nacimiento del Romanticismo. Como la invención literaria de Wagner estaba prácticamente terminada hacia 1850, o por lo menos estaban fijados sus temas, quedan treinta años en que su música evoluciona de una manera cada vez más singular y llamativa, mientras que su universo teatral permaneció inmutable, aunque las perspectivas se transformaran, como se ha señalado muchas veces. Cuando la obra llega a su término, conquistada con una áspera perseverancia, cerrada sobre sí misma, la literatura y la poesía habían abandonado las riberas en que Wagner se ensimismaba. Una de las contradicciones más sorprendentes de su teatro reside en la fuerza de los mitos y símbolos que creó y en su obsolescencia en el momento en que se constituyeron en obra definitiva. A este título, se podría hablar justamente de Wagner el gótico, como se hablaba en otro tiempo de Bach el gótico. Sin embargo, bastará con un pensamiento nacionalista extremadamente poderoso para que ciertos aspectos ambiguos de los mitos wagnerianos sirvan de coartada, e incluso de justificación cultural.

Después de haber oscilado entre el activismo revolucionario y la represión conservadora, la Europa de la segunda mitad del siglo XIX se va inclinando hacia un chauvinismo patriótico, exacerbado por la conciencia que de su individualidad toma cada nación, libre u oprimida. Wagner no escapa a este movimiento pendular y —al mismo título que muchos otros creadores— pretende dar a su obra una sólida base étnica. Esto llega hasta la obsesión, como lo testimonia una multitud de referencias al arte alemán. ¿No es ésta una manera de reasegurarse a sí mismo con respecto al cosmopolitismo del cual hasta entonces no había cesado de participar? Fue cosmopolita, sin duda, pero ¿fue verdaderamente revolucionario? El testimonio de Bakunin, seco y lacónico, no habla en su favor, como tampoco sus relaciones con los exiliados alemanes de Zurich, en las que no se ve ninguna devoción por la causa revolucionaria. Ante todo, Wagner parece teatral al dramatizar los conflictos y utilizarlos en su beneficio para nutrir su obra. Para él, que era un creador, y por lo tanto egoísta, o al menos egocentrista, debe respetarse el orden de prioridad: primero está la obra a realizar. Por ello no hay que asombrarse de la prioridad siguiente: la obra a asentar, a anclar en una solidez que sobrepasa el logro individual. Si la revolución ha

dado el impulso, el nacionalismo sabrá dar la expansión. Hay en esto una mezcla de oportunismo y de idealismo que se reflejan hasta en las menores preocupaciones. El arte alemán consistirá, por supuesto, en representar los dramas de Wagner; consistirá también en crear una escuela de canto alemán, en realidad en enseñar a los jóvenes cantores cómo cantar a Wagner. Se comprende, por otra parte, esta preocupación pedagógica: convencido de la importancia de su obra en el seno de la cultura germánica, Wagner choca con la imposibilidad de integrarla en el mundo musical existente, cuyas prácticas y rutinas lamenta; para presentar interpretaciones válidas de su obra le es preciso comenzar por la educación de los intérpretes. Sus proyectos nunca verán la luz, pues morirá antes de poder realizarlos. El arte alemán no habrá conocido su primera escuela, y pronto Bayreuth, en lugar de descubrir, conservará celosamente lo que fue vivo. El arte alemán será presa de una sociedad saciada, que piensa muy poco en aventuras. Más tarde, cuando el aventurerismo político se apodere de la obra de Wagner y se esfuerce en hacer de ella su estandarte, la degradación del ideal original habrá alcanzado su punto más profundo. Quizás se requería esta depuración por la ignominia para que mitos y símbolos adquirieran su verdadero sentido, más allá de los azares de su nacimiento.

Queda, sin embargo, el antisemitismo flagrante, cuyo más curioso episodio es el que ocurrió entre Wagner y Lévi en vísperas del estreno de *Parsifal*. El conflicto sería ridículo si no fuera odioso, entre la pose presuntuosa del cristiano que ostenta la pureza de su ideal religioso y el interés del compositor que no quiere perder un intérprete selecto, que desea poseer a una personalidad más débil a la vez que humillarla —¿pero esto no se aplica también a Bülow?—. Explicar este antisemitismo militante sólo por razones de celos personales hacia Mendelssohn o Meyerbeer parece un poco miope —aunque haya una irritación evidente hacia lo que representan a sus ojos los dos compositores: la usurpación del arte alemán por una mano demasiado fácil o demasiado hábil—. No se puede olvidar, sin embargo, que el antisemitismo es una enfermedad endémica de la Europa cristiana desde siglos, y que el nacionalismo no hace sino revelar de una manera más exacerbada lo que estaba latente, pues el criterio nacional no tiene ese carácter de urgencia que reviste a fines del siglo XIX. En Francia, el affaire Dreyfus va a poner pronto al desnudo esas pasiones, y no faltarán músicos franceses antisemitas declarados —entre otros, Vincent d'Indy, en su curso de composición trataba de explicar "racionalmente" por qué un judío era incapaz de componer una música que tuviera algún valor—. Durante siglos no se tomó en consideración la cultura judía, aunque las tradiciones religiosas judías fueron objeto de ostracismo y persecución. De todos modos, estaban estrechamente circunscriptas y no representaban un peligro. Pero al desarrollarse una *intelligentsia* judía y acentuarse el perfil de las naciones europeas, la cultura judía pasa a representar la irreductibilidad del cosmopolitismo a los esquemas nacionales, y sobre todo su resistencia secular a toda asimilación drástica. La comunidad judía se mantiene origi-

… porosa en los tabiques estancos que se establecen entre los Estados. Wagner, inmerso en la idealización romántica de una Edad Media mítica, superpone a la reacción político-cultural del siglo XIX los prejuicios de una cristiandad militante contra el pueblo que crucificó a Jesús. Si bien Wagner no constituye una excepción en el antisemitismo de los intelectuales, representa una amalgama de conceptos en los que era muy fácil abrevar para hacer de ellos el patrón de una cruzada particularmente virulenta. Por otra parte, él lo supo, víctima de su propia imagen, pues los mitos nórdicos que contribuyó a revivificar se incluyeron, quieras que no, en una panoplia ideológica a la que no estaban manifiestamente destinados a integrar en un comienzo. De la tragedia griega al manifiesto racista se produjo una degradación, de la que Wagner es sólo parcialmente responsable; pero responsable. Por eso resulta difícil, incluso imposible, despejar esa niebla, esas sombras, esa noche.

Así, la hagiografía no podrá nunca apoderarse del todo del personaje Wagner: sigue siendo vulnerable por ciertas opciones esenciales de su existencia. Pero los documentos nos proporcionan en forma viva la amalgama indecisa de la que salió uno de los genios más voluntariosos que hayan existido: a través de las vacilaciones del comienzo, a través de las exaltaciones y las desilusiones de la experiencia, se forjan el misterio y la maestría hasta el punto en que la seguridad establece una etiqueta del comportamiento, como una etiqueta cortesana. Aunque se adivine su impaciencia por cristalizar sus proyectos, y en los momentos en que lucha por el arte alemán vaya a refugiarse a Italia para proseguir allí sus ensueños, una vez creada la obligación Bayreuth, se diría que se ingenia en esquivarla y que teme las responsabilidades que ésta implica, pues presiente que obstaculizará su inventiva. Rey impaciente de un dominio adquirido con una lucha de largo aliento, errar es su destino, casi su opción. ¿El fin le llegó sorpresivamente? Terminó su obra, piensa que ha escrito para el teatro todo lo que estaba en condiciones de crear; piensa en la sinfonía… Nos queda este personaje difícil y esta obra capital: el personaje no desapareció aún por detrás de la obra. ¿Podrá desaparecer alguna vez?

19. EL DIARIO DE COSIMA WAGNER: "RICHARD TRABAJA"*

"Esta tarde estamos los dos, Richard y yo; nos sumimos entonces como de costumbre en los recuerdos… Nos alegrábamos de la cantidad de cosas

* *Le Monde*, 15 de diciembre de 1977.

que habíamos realizado en estos catorce años: Maestros Cantores, Tetralogía, Marchas, *Escritos completos,* Parsifal, *la Casa, el Teatro, la Biografía.*"

Esto es lo que escribió Cósima Wagner el sábado 1° de febrero de 1879: el "nos" de la identificación absoluta con Richard, esa identificación que después de haberla separado de Bülow el estéril, la llevó por fin a *crear.*

Leyendo sólo eso, se tendería a pensar en una persona que calcula con frialdad y desapego cómo compartirá la vida del genio y hará fructificar sus dones de manera que el vínculo resulte lo más visible que se pueda. Sin embargo, dos días más tarde, el lunes 3 de febrero, anota:

"Cuando nos separamos le dije: 'Oh, tú, ser divino', y él me respondió: 'No, tú', y en seguida agregó: '¡El éxtasis inexpresable!' ¡Oh! cómo existe entre nosotros..."

De un polo al otro, del examen minucioso de la realidad a la adoración mística, nos da a veces trabajo seguir a la "gran dama" de Bayreuth; nos preguntamos si ella no se representa ante sí misma una extraña comedia, irritante por sus excesos, los pies en la tierra y los ojos dirigidos al cielo.

Más de una cosa es irritante en este diario, y a más de un título; pero ante todo ese famoso éxtasis que la hace aceptar cualquier cosa indiscriminadamente si viene de su querido Richard, tanto el último acto del *Crepúsculo de los dioses* como la *Marcha triunfal*, las consideraciones sobre el régimen vegetariano como las reflexiones sobre Beethoven, peor aun, el antisemitismo como el socialismo utópico.

Probablemente sea la fidelidad de Cósima en anotar todos los detalles de su vida de reclusión, en este último período, en consignar todo lo que Richard dice —desde los juegos de palabras más triviales hasta los pensamientos más sorprendentes—, en describir sus actos, su comportamiento, sus reacciones, sus entusiasmos, sus caprichos, sus rabias, sus manías, lo que hace que la obra resulte única para el conocimiento de un hombre completo, presa de numerosas contradicciones, juguete de sus propias pretensiones. Digo bien, de un *hombre*. Porque en lo referente al *compositor*, y si uno es músico, tanto da referirse inmediata y definitivamente a los esbozos publicados de la *Tetralogía.* Estos nos informan de manera infinitamente más precisa sobre la elaboración de un tema, la evolución de una figura rítmica, sobre lo que fue esencial desde el comienzo y lo que fue agregado o transformado en relación con la línea de conducta no variada. Ahí se pueden captar en vivo los mecanismos de la invención, aunque la invención propiamente dicha esté más allá de todas las investigaciones.

Para seguir con el Diario de Cósima, se trata de una interlocutora única y privilegiada, cuyo status y estatura vemos evolucionar a lo largo de los años: siempre, por cierto, en la exaltación de su misión y plenamente consciente de la importancia de esta misión excepcional, pero pasando poco a poco de la incertidumbre y de una culpabilidad profundamente sentida, a

la alegría inefable por la redención. Sin duda el contacto permanente con *Parsifal* en los seis últimos años (1877-1883) no dejó por cierto de influir en tal actitud, hasta el punto de que Wagner, con la extrema irritabilidad de sus últimos meses, no puede evitar señalarle con acritud que ella se toma por la Virtud personificada... Por otra parte, ella misma establece la relación con la famosa réplica de Kundry: "*Servir, servir...*" No cesa de preguntarse si su yo se ha anonadado totalmente ante este Maestro a quien sólo aspira a respetar y a servir con la devoción más total. Ese yo podría hacerla desviar de esta Verdad, que es su única aspiración. La vida de Richard Wagner, en sus menores incidentes y sus más mínimos detalles, debe servir de ejemplo al hijo elegido, Siegfried, que nacerá seis meses después del comienzo de este diario —le está por supuesto dedicado: documento pedagógico ante todo, que sólo la abnegación total podrá llevar a su término—. Pronto Richard muere, el diario se detiene, el hijo ya no tiene nada que aprender de esta hagiobiografía.

Lo que ella quiere sobre todo que comprenda, es su transgresión deliberada de los códigos de la sociedad burguesa. Ella tenía una misión más alta que cualquier convención, por fuertemente establecida que estuviera; ella debía sostener al genio en su lucha por producir al comienzo, y luego por imponerse.

A este título, ella puede con justicia vanagloriarse de las "*numerosas cosas que hemos realizado*". Si bien no fue ella quien escribió la música del *Crepúsculo* o de *Parsifal*, creó el medio propicio para la eclosión de estas obras maestras. Y uno se da cuenta de cuán difícil debía ser eso con un hombre tan egocéntrico y tan exigente, tanto en el capítulo intelectual como en el ramo de los telones, las colgaduras, los rasos y otras sederías. Cuanto más nos acercamos al final, tanto más ansiosos nos sentimos junto con ella y con él, por saber si podrá terminar *Parsifal*, y nos conmueve ver cómo se afana en el trabajo por temor a que la muerte se le presente antes de que la obra esté concluida y oírle confesar la perpetua ansiedad de su existencia: que la muerte no le robe las obras por escribir.

A propósito de *Parsifal,* mucho más que sobre el *Crepúsculo de los dioses* —probablemente porque al ser mayores los niños disponía de más tiempo—, ella lleva un verdadero calendario de la composición, que podemos verificar paso a paso en la partitura definitiva. Las vacilaciones del pensamiento, las decisiones de ejecución, las vueltas y los retoques, se nos describen con detalle minucioso, hasta las circunstancias mismas de la concepción de los temas, hasta los lugares con los que está vinculado su nacimiento, sea un jardín de Bayreuth, o un momento del día lo que los provocó. Se puede seguir paso a paso la gestación del poema, luego la música, por fin la partitura de orquesta. Por más cerca que ella esté de él, sentimos físicamente el misterio de la creación en que él se encierra. Desde que entra en su gabinete de trabajo, reina la soledad —de lo que él le hace participar, y casi inmediatamente, es de sus descubrimientos, del producto momentáneo de su reflexión—. Es así como muchas veces nos vemos reduci-

dos a leer: "Richard trabaja". Ella anota los pequeños detalles de la jornada, "Richard trabaja"; ella se ocupa de la educación de los niños, "Richard trabaja"; ella resuelve los problemas domésticos, "Richard trabaja"; ella enfrenta los problemas financieros que plantea el Festival, "Richard trabaja". Es increíble que se sienta semejante poder de aislamiento en una vida tan completamente compartida.

Cuando Richard sale de su propio mundo, Cósima, sensible a la irradiación de la obra creada, trata de captar todas las prolongaciones o los antecedentes de ésta. Por ello conocemos mejor todo lo que él amaba en música y todo lo que decía de ella sin los estorbos de la retórica y de la escritura. Por lo demás, no aprendemos nada muy nuevo: conocemos casi demasiado bien sus admiraciones y sus rechazos; pero los vemos bajo una luz familiar, espontánea. Muy a menudo hacen música en la casa, entre ellos —lo que quiere decir, entre otras cosas, que se oye a Liszt tocar Bach, Beethoven y su propia obra, y también significa que se ejecutan fragmentos de Wagner, de obras anteriores o de la que está escribiendo—. Cósima anota en seguida los comentarios del maestro y señor sobre la música misma, pero también sobre la interpretación. Como Wagner ha sido uno de los primeros, junto con Berlioz (quiérase o no), en hablar de interpretación, en separar conscientemente, en lo que respecta a la orquesta, novedad y repertorio por así decir, resulta infinitamente interesante reunir sus ideas tanto sobre su propia música como sobre la de Beethoven, particularmente, o también Mozart, Haydn, Weber. Es extremadamente puntilloso, tanto respecto de sí mismo como de los demás, sobre las cuestiones de tempo a las cuales atribuye una importancia primordial, sobre la continuidad de la forma y los detalles de instrumentación. Sus propias ejecuciones debían ser totalmente notables, aparentemente, si juzgamos por la concepción de las obras y el apego a los detalles de la interpretación. No menos, evidentemente, es esta falta de exactitud en los tempos y en sus relaciones recíprocas lo que lo irrita sobremanera, y de la que acusa sin rodeos a uno de sus más apreciados intérpretes, Hans Richter, en ocasión del estreno de la *Tetralogía* en 1867. Según este diario, puede verse en qué medida inventó un estilo de ejecución y hasta qué punto se aplicó a él, aunque a veces haya experimentado intolerables decepciones. Parece que Hans de Bülow, con *Tristán*, fue quien estuvo más cerca de la verdad según Wagner; éste llora siempre el pesar de la irreparable separación, desde ese punto de vista, por lo menos... Trató incluso de montar en Bayreuth una escuela de interpretación, para cantores por supuesto, pero también para directores de orquesta, de manera de crear una auténtica tradición. El desastre financiero del primer festival, así como el poco celo demostrado por los artistas, llevaron rápidamente al abandono del proyecto.

De todas las operaciones que habrían debido centralizarse en Bayreuth, sólo quedaron finalmente las *Bayreuther Blätter*. Comenzadas en el fervor, estas hojas dificultan pronto su vida, lo fuerzan a escribir, a menudo sin entusiasmo, artículos para mantener su existencia. Se irrita rá-

pido con los epígonos que gravitan en torno de él, y raramente está conforme con los diferentes ensayos que se publican en la revista. Estaría dispuesto a detenerlo todo, si no sintiera una especie de responsabilidad moral respecto de los colaboradores que movilizó para esta publicación. Igualmente le repugna toda idea de representación teatral. Escaldado seriamente por la experiencia de 1876, desencantado por la trivialidad de sueños demasiado encarnados, evoca suspirando la posibilidad, luego de haber creado la orquesta invisible, de crear la escena invisible... Ya no soporta la materialidad del teatro; el apremio financiero lo obliga a entregar *Parsifal*, que él protege por todos los medios de la vulgaridad de los histriones, del cinismo de las gentes de teatro, de la rutina artística de las óperas. Durante toda la composición de *Parsifal* lamenta deber atarse a la ocupación teatral, cuando le vienen a montones ideas para sinfonías. Incluso después de la terminación y la ejecución de *Parsifal,* durante los últimos meses en Venecia, la conversación vuelve a menudo sobre la sinfonía. Se comprende entonces por qué Brahms sólo le merece observaciones sarcásticas y mezquinas; Wagner sueña, por su parte, con prolongar verdaderamente a Beethoven, y como verdadero heredero comenzaría por suprimir el esquema tradicional de los cuatro movimientos —¡lo que Brahms, evidentemente, nunca soñó en hacer!—.

Esta evolución de su personalidad en relación con el teatro, se la observa igualmente en gran medida en sus entusiasmos precedentes: 1869-1883, período que lo llenó de las más amargas decepciones. En las conversaciones anotadas por Cósima podemos seguir la evolución de sus puntos de vista políticos: al final, alimentaba pocas ilusiones, fatiga ligada ante todo, pero no solamente, a sinsabores personales. Wagner es aún considerado, en su país y en el mundo, como uno de los símbolos más sólidos del nacionalismo alemán. Si nos atenemos a los primeros años del Diario, esto resulta cierto. Poco después de los *Maestros Cantores*, se trata siempre del arte alemán, de la patria alemana. La guerra franco-prusiana, vista desde Tribschen, da lugar a un entusiasmo histérico. (No nos sorprendamos: la histeria reinaba de ambos lados de la frontera). Bismarck es el gran héroe; el Emperador tiene derecho a una *Marcha triunfal*. Pero, primera herejía artística, se prefiere a Wagner una vulgar *Wacht am Rhein:* de ahí la primera mueca de desagrado. Irá seguida por muchas otras; y pronto Bismarck será cubierto de oprobio, blanco de diatribas exacerbadas, de juicios violentos y negativos, y arrastrará al Emperador en su desgracia.

¿Y Luis II, en todo esto? Y bien, Luis II pasa por fases en las que no es mejor tratado que Bismarck, incluso peor: juzgado despiadadamente como un ser débil, prisionero de sus caprichos, que gasta imitando a Luis XIV, o XV, o XVI, lo que podía haber gastado tan útilmente por Bayreuth, para dotar a su Estado de un arte verdaderamente alemán. Sin embargo, queda una vaga adhesión desilusionada que se disfraza bajo una retórica pomposa, artificialmente codificada de una y otra parte: se hace sobrevivir el mito mediante la mentira. Wagner no oculta a Cósima —pero

¿es para calmar una especie de celos latentes en ella respecto del poderoso protector, del amigo supremo, destinatario de la *Tetralogía*? — cómo le pesan esas ceremonias epistolares, esos ejercicios de estilo vacíos ya de sentido profundo. Cuando el rey, sin embargo, es incluso infiel a este mito artificial, y no asiste al estreno de *Parsifal*, Wagner se siente realmente mortificado. ¿En su sensibilidad, en su orgullo? La luz se apaga, también de ese lado.

Queda la ansiedad crepuscular del fin de una vida, cada vez más aislada, y ello voluntariamente. A medida que el mundo se apodera de la obra de Wagner y la reconoce progresivamente como lo que es, una de las más geniales de su tiempo, se va estrechando el círculo de Wagner mismo, tanto en lo referente a hombres como a ideas. Aunque esa corte lo fastidie, necesita una corte a la que tiraniza, a la vez que se queja de que lo molesta. Cuando en Bayreuth llegan familiares o invitados de paso, Wagner se irrita de tener que hablar todo el tiempo, de que los otros no tienen nada que decirle, de que la conversación pesa toda sobre él, lo fatiga y lo agota. Es el momento de las invectivas contra la vivisección y en favor del régimen vegetariano. Es también el momento en que se exacerba su antisemitismo, estrecho, limitado, obsesivo, a veces violento —cuando considera lesionados sus intereses materiales o su dominio intelectual—. Ante los judíos de su entorno, Hermann Lévi, Joseph Rubinstein, se manifiesta con una brutalidad desconcertante, por la que un hombre inteligente como Lévi debía por cierto sufrir profundamente. El atractivo del genio debía ser muy intenso para que resistieran tal tratamiento.

Pero este genio, ¿lo es cabalmente cuando va de Nietzche a Gobineau? A los lectores que sientan poca indulgencia hacia el personaje Wagner, éste les puede aparecer, a través de las conversaciones del Diario, como un charlatán que habla de todo y de nada, que se juzga no menos ilustrado sobre la situación diplomática que sobre la música. Las observaciones pertinentes sobre el cuarteto de Beethoven suceden a reflexiones bastante ingenuas sobre el futuro de la industria; un pensamiento sobre Cervantes o Shakespeare irá seguido por una diatriba incoherente sobre la vivisección. Así podemos no retener del Diario más que Wagner en el Café du Commerce. Pero la admiración, o la honestidad, de Cósima no quiso omitir nada de esas insignificancias cotidianas.

Eliminando mentalmente estas escorias documentales, nos queda el paisaje intelectual de Wagner. Se ve que a lo largo de los años, musical y literariamente, se estabiliza cada vez más. Vive en las cumbres, ante todo, y las otras lecturas, muy heteróclitas, quedan reservadas a la distracción. Cuando se entra en el campo de lo serio, la compañía es muy restringida: los Griegos, como dice Cósima, sea Homero, Platón y Esquilo, y también Sófocles, y los Españoles, Calderón y Cervantes, en fin, los dos grandes genios gemelos de la literatura alemana, Goethe y Schiller —sobre todo el primero—. Balzac aparece cada tanto en este círculo privilegiado. En lo referente a música, ante todo y sobre todo Beethoven, el dios; Weber re-

aparece a menudo como el precursor directo, ese al que uno vio de niño; y también Mozart, Bach, Haydn. En lo que respecta al teatro, se reponen cada tanto Auber, Halévy, el epítome de la ópera francesa, en la cual, pese a su persistente francofobia, encuentra un encanto y una gracilidad que aún lo seducen... guardando las distancias. Algunas reflexiones ácidas sobre Liszt, Berlioz y Brahms completan este panorama, sin olvidar a Rossini y Bellini, de los que aprecia ciertos aspectos. Pero cuanto más avanzamos, vemos que se va volviendo cada vez más exclusivo: Beethoven y todavía Beethoven, Shakespeare y siempre Shakespeare.

Muestra cada vez menos interés por sus contemporáneos, y encuentra que el mundo moderno se hunde en la mediocridad. Domina la impresión de que nadie ha comprendido verdaderamente lo que él aportó al mundo de la música, de que con él va a desaparecer un secreto único. Con la enfermedad el repliegue se acentúa, la irritación aumenta, el aislamiento crece. Su vida queda cerrada después del estreno de *Parsifal*; piensa por cierto en sinfonías, pero ¿piensa realmente en ellas? ¿No habla sólo de ellas para engañarse?

Los últimos meses son de angustia permanente. Si Wagner se aísla es sólo para escribir cartas, un prefacio, comenzar un ensayo. ¿La música se habrá agotado? Cuando llegamos al final del recorrido, se hace en nosotros el vacío, como debió de producirse, horriblemente real, en la vida de Cósima. No, nada hemos aprendido de la génesis de su obra, pero hemos percibido continuamente sus reflejos. Aprendimos a conocer, para mejor y para peor, a una personalidad de máxima magnitud, ligada inextricablemente a esta compañera obstinada en su sacrificio y en su fidelidad. La diferencia subsiste sin embargo, irreductible: "*Richard trabaja...*"

20. LA BIOGRAFIA, ¿POR QUE?*

La música, en Mahler, no desmiente el argumento biográfico. Si bien sobrepasa la anécdota y la magnifica en beneficio de lo imaginario, no deja de estar por ello estrechamente ligada a lo vivido original, hasta el punto de que durante largo tiempo esto nos ha ofuscado. Mahler no teme dejar ver sus experiencias cotidianas de hombre o de músico: de ahí esa acusación que frecuentemente se le ha formulado, de música de Maestro de capilla, en otras palabras, música que traiciona su procedencia, que se interesa poco por la autonomía de la obra. En el caso de Mahler es relativamente fácil descubrir las fuentes musicales; de lo que habría podido ser debilidad extrae una de sus máximas fuerzas: la narración, que introduce co-

* Prefacio al libro de H.-L. de Lagrange, *Mahler*, Paris, Fayard, 1979, pág. 2-3.

mo tal en una forma hasta ahora completamente autónoma, la sinfonía. La sinfonía fue por cierto, antes de él, vehículo de confidencias, ha declarado intenciones descriptivas, se apropió del programa; el despliegue de estos cuerpos extraños no dejaba de respetar, bien o mal, su orden y la regla establecida en tiempos en que las confidencias no habrían podido tener precedencia sobre el cuadro jerárquico. Todo el romanticismo es testigo de ésta lucha entre la anterior obligación formal y el "sentimiento" momentáneo, lucha desigual que termina con la derrota de una u otra parte. De dónde viene la fuerza de Mahler en la confidencia y la autobiografía sino de la evidencia de que la narración, para ser válida, debe crear su propia forma: narración que invita constantemente a ampliar, a descoyuntar el cuadro en el que se ubica, narración que elimina entonces la simetría, lo que fue uno de los elementos primordiales de la sinfonía, que descarta la noción del retorno literal —la impresión de acordarse, sí, pero no la repetición—. Esta narración, esencialmente personal, que ata a un hilo a veces tenso descripciones, recuerdos, impresiones, confesiones, incluso huellas, puede sucumbir sin cesar a peligros manifiestos. El hecho de que la tensión baje, de que la lógica interna (aun cuando subsistiera una cierta lógica formal) se esfume, implica precipitarse en la catástrofe de la dispersión. La biografía nos pesa entonces, hasta nos resulta insoportable. ¿Confidencias no solicitadas hechas sin ton ni son? El patchwork romanceado sólo le interesa al autor que se pone a sí mismo en escena o en cuestión, pero no a nosotros. Ah, qué porosa es la frontera entre estas confesiones, menos indiscretas que no solicitadas, y la confesión que nos arranca nuestra participación porque puede, y sabe, subyugarnos. Toda música es confesión, sin duda; toda música traiciona a su autor de la manera más indiscreta, aunque ciertos compositores deseen apasionadamente traicionarse. A menudo permanecemos indiferentes ante esta traición demasiado evidente de sí mismo, de la que no tenemos ninguna necesidad, por lo cual no nos sentimos implicados de ninguna manera. Otras veces, más raras, más excepcionales, es cierto, experimentamos del modo más agudo que se trata quizás de la única manera soportable de comunicarse por la música, que las formas más purificadas de la expresión no encierran este potencial de inmediatez, este dinamismo de la persuasión. Anonadar el yo en un todo, superior y trascendente, o ampliarse uno mismo a las dimensiones de un mundo, ése es muy a menudo el dilema. En un caso la biografía se olvida, se anula; en el otro, adquiere una dimensión mítica y se transforma en la biografía potencial de cada uno —o, en cierto sentido, el modelo inaccesible, el lugar geométrico idealizado—. Para llegar a este grado de incandescencia, de iluminación, revelación de nosotros a nosotros, la confesión del protagonista tiene que depurarse, pasar por el filtro formal, filtro tanto más misterioso cuanta menor relación tiene con el orden y la jerarquía, o por lo menos en tanto orden y jerarquía son segregados por la confesión misma. La impresión caótica que extraemos, al primer contacto, de una confesión extensamente formulada, elaborada en los prismas de la forma, proviene esencialmente

del hecho de que buscamos una lógica de superficie donde deberíamos percibir una relación orgánica. Cuando la confidencia es breve, focalizada, ¡cuánto más cómodos nos sentimos para captar a la vez sus contornos y sus sólidos fundamentos! Los lieder de Mahler son por cierto más inmediatamente seductores, pues en ellos se capta un estado del ser en un instante circunscripto; sus límites definen fuerza y poder, pero también debilidad, por lo menos una falta, pues nos escapa la dimensión superior de lo que, en coincidencia con el lenguaje musical académico, tenemos que llamar el desarrollo. La confesión no puede ser sólo proyección fulgurante del instante, necesita de la continuidad temporal para multiplicarse, proliferar, volverse biografía trascendida, con lo que el recorrido implica de coerción y de imprevisto, aceptando el riesgo —en la continuidad— de alternancias de espera y de suceso, el peligro de ver cómo se siguen o se confrontan lo "trivial" y lo "sublime", no temiendo la falta de homogeneidad de las texturas y de las ideas: en suma, nos rehusamos a una elección restrictiva, aceptamos el riesgo de la *expansión*, de ser *expansivos*...

¿Qué es lo que nos tienta, después de haber vivido la experiencia de esta biografía, si no totalmente imaginaria, al menos amplificada mucho más allá de lo real, en la biografía fáctica? Probablemente un vértigo, el de la trascendencia en el acto de crear. Acumulamos las premisas, amontonamos los documentos, estamos a veces a punto de captar una parte del enigma cuando las fuentes se pueden percibir con suficiente claridad; sin embargo, cuando hay que ir más lejos en la investigación, comprobamos invariablemente el corte entre existencia y creación, ese porqué, corredor móvil e inaferrable, que se interpone entre el acontecimiento y la elaboración. En este sentido, no lograremos ningún aliento de una biografía, sino más bien el asombro de que esa película a veces tan sutil, tan delgada, que separa a la obra de su autor, resista a todos los tratamientos, a todas las curiosidades. A veces sufrimos la ilusión de que van a abolirse los tabiques; nuestra mirada se agudiza, pero sólo terminamos viendo nuestro engaño —la distancia subsiste, infranqueable, y "el inquebrantable núcleo de noche" de la invención—. Cuanto más pensamos en acercarnos a ella, tanto más se aleja de nosotros y nos escapa el origen de esta invención, en una magia de perspectivas suscitadas sin descanso. La biografía real fascina y desalienta, nos rechaza con fuerza —incluso con la violencia del despecho— hacia la biografía imaginaria.

¿Dejar toda esperanza, cesar de querer *comprender*? Estamos en presencia de la circunstancia, de todas las circunstancias; descubrimos paso a paso la labor cotidiana y su cuadro, reparamos en las preferencias, las manías, las diversiones, seguimos la evolución de las preocupaciones, la fijación de los gustos y de las elecciones. Al final, el enigma: que cada uno ensaye encontrarle una solución, por más transitoria que deba seguir siendo, provisoria, ineluctablemente.

CAPÍTULO II

Selección portátil

21. TELL ME*

Beethoven
un nombre — el nombre
el símbolo menos discutido
más aceptado, reconocido por *nuestra* cultura musical

Beethoven - del ensayo filosófico a la tira cómica
- de la investigación psicoanalítica a la biografía romanceada

Hoy
- el culto
o la parodia del culto
- entre Bach y Wagner
menos austero que el primero
menos histérico que el segundo
- de todas maneras: respetado, amado.
(no olvidemos: más serio que Haydn
más profundo que Mozart
menos aburrido que Brahms
+, −, +, −,...)

Sin embargo, la aventura había comenzado en forma curiosa.
Delacroix: "Es la obra de un loco o de un genio.
En la duda, apuesto por el genio".
(Sin hablar de Goethe y de su repulsión por un huracán tan poco civilizado.)

* Texto redactado para el bicentenario del nacimiento de Beethoven, aparecido en alemán en *Die Welt*, 12 de diciembre de 1970, inédito en francés.

Pero el estupor dio paso al delirio:
plétora de titanismo -
avalancha de catástrofes y de golpes del Destino -
lágrimas amargas, y tinta de sangre -
relámpagos, fuegos, y truenos -
genio, genio, genio -
Luego cierto rostro demasiado titánico del genio fue abandonado al vulgo.
El refinamiento sienta al asceta
como el duelo a Electra.
El hombre, ya no de la Multitud,
sino del futuro, *el* futuro, innumerable, eterno;
tan aterrorizante —casi— el asceta como lo hace el titán.
Beethoven, linterna mágica para muchos monos.
¿Este "hombre" ha podido nacer?
¿y hace doscientos años?
¿y en una ciudad - y en una humilde casa?
¿Dónde estamos, después de doscientos años?
¿doscientos años, realmente?
De una orilla a la otra —la izquierda y la derecha, evidentemente—
(como para el nacimiento de Anna Livia Plurabella)
el diálogo hizo nacer el río/
/mítico.
Discusión:

——————————————————————→

Vuestro/mi B. no es el mío/vuestro.

←——————————————————————

Mi/vuestro B. es mejor ____________
- más auténtico______
- más verdadero_____
- más profundo______
- más moderno______
- más justificado_____
- etc. ____________
- etc. ____________
- más bla-bla_________ que el vuestro/mío
El héroe entre los héroes - el hombre entre los hombres
El clásico por excelencia - el innovador por esencia
La música hecha hombre - el hombre hecho música
Haced girar y girar este diamante de múltiples facetas.
¡A través de él, veréis mil soles!
Diálogo —de sordos; sí—. (Especie de dedicatoria.)
Luego los homenajes —respetuosos, cada uno en su género—.
—Se nos retrotrae al capítulo precedente—.
Rindo homenaje a mi Beethoven, que no es el vuestro.

El homenaje monumento / documento (menos respetuoso de lo que él pretende)

El homenaje asalto / proyectil (más respetable de lo que él pretende)

El homenaje dinámico
El homenaje estático
El incienso, la mirra... y el oro
Oh, Reyes Magos que traéis vuestro tributo a este recién nacido de doscientos años,
¿a qué estrella confiáis vuestro paso?
Y en este establo, ¿quién querrá ser el buey?
¿quién podrá ser el asno? (Gracias por las respuestas).
(Los otros personajes de la viñeta son reconocibles — — — — — → en exceso.)
(Joseph [Haydn??] el carpintero — o el hijo del herrero)
(María Música — y el Espíritu Santo, que no figura *siempre* en la viñeta.)
Bien. La ceremonia del ducentésimo nacimiento
ha desarrollado sus pompas y sus fastos,
sus caricaturas,
y sus cuadros "vivos".
(¿Pero se puede celebrar con tanto esplendor
EL nacimiento, año cero?
Me recuerda la historia —absurda, parece—:
El coronel [¿o general? / ¿o capitán?] Hugo
llegó en 1802 [¿mes?/¿día?/¿hora?] a declarar en la oficina
del Registro Civil [¿de Besançon?/¿de Dôle?] el
nacimiento de un hijo.
- Nombre de pila, dice el empleado
- Víctor, responde el feliz padre
- Toda mi admiración, exclama el empleado
Imaginad la misma anécdota, en Bonn, hace doscientos años.)
Así, hemos celebrado y rendido homenaje.
Cada vez rendimos más homenaje.
No hay aniversario (nacimiento o/y muerte)
que no sea debida y dignamente subrayado.
Siempre que coincida con una cifra redonda, simbólica,
múltiplo de 5, de 10, de 100.
Esta feria de aniversarios es inquietante.
Llega un instante en que, como en Ionesco, la muerte invade
el departamento entero, arroja de allí ignominiosamente a los vivos.
¿Hay que alarmarse por eso?
¿Es el signo de una civilización en decrepitud,
que se aferra a sus bienes, pero de una manera tal que la carrera toma el aspecto de una caza de fantasmas?

¿Es que esta cultura es débil hasta el punto de no poder
- soportar
fuertes sangrías?
- olvidar
sus riquezas?
- avanzar despreocupada
de su pedigree?

Hemos rendido homenaje
un símbolo irremediable de nuestra cultura musical.

¿Es seguro?
¿Las circunstancias no nos embaucan?
Un poco de historia —muy rápidamente—.
Las ideas, primero:

En el origen fue Rousseau (Jean-Jacques).

La revolución utópica —y la revolución pragmática— siguieron poco después.

Del idealismo a la sangre, ida —luego vuelta al idealismo—. 1789 había por cierto ensayado sus músicas y sus himnos revolucionarios —pero faltaba la personalidad: mucho hedor de Antiguo Régimen, y falta de precursores para mostrarnos el camino—.

En suma, la música no estaba lista para coincidir con las ideas —se afirma sin cesar que los músicos están siempre atrasados respecto de sus rivales y cofrades los escritores—.

En fin, Schiller llegó —y Beethoven/siempre en retardo—. El 89 entra en la leyenda: todos los hombres son hermanos. Pero haciendo camino entramos de lleno en Napoleón y en las restauraciones.

La leyenda vive, se amplifica. Va a irrigar a todo ese decimonono que no cesará de proclamar

su fe en hipotéticas revoluciones
su fe en la humanidad
su fe en el progreso infinito
(ad astra per aspera...)
(ad augusta per angusta...)

Beethoven sigue siendo siempre el portavoz emocional.
Fidelio —la Oda a la alegría,
esas flechas del idealismo revolucionario—.
Beethoven —el Prometeo que es castigado por los Dioses
y magnificado,
porque nos ha dado el fuego nuevo, la chispa divina.

En el camino, el ideal fue acaparado poco a poco por distritos de la sociedad que eran cualquier cosa menos idealistas.

Esta generosidad les servía de mampara común para ocultar designios mucho menos nobles.

Al final del recorrido, queda por saber si no se ha agotado la filiación que se remonta a Rousseau.

Todo indica que esta era revolucionaria, o por lo menos esta forma de revolución —¿este sueño?— está cerrada, acabada.

Que el futuro soñará, o "revolucionará" de otra manera.

¿Quiere decir que el portaestandarte/Beethoven, aquí/está condenado a la desaparición — por falta de actualidad?

No respondamos aún — Atención,

y pasemos a

La música, ahora:

El lenguaje está ahí, colectivo de alguna manera.

(Esto no impide las diferencias de estructura)

Los descubrimientos no son aceptados con tanta rapidez como se cree comúnmente hoy —

¿pero la investigación/la expresión magnificada, pronto exacerbada, del individuo? aún no hizo su aparición.

Beethoven innova —cada vez más— hasta el punto que la colectividad (hacia el final) rehúsa identificarse con este *individuo*.

La *originalidad* cava sus fosos en torno del temperamento, único.

El lenguaje sufre las consecuencias,

hasta el conflicto entre lo que se retiene —¿por comodidad? ¿por instinto?— y lo que se descubre.

El lenguaje aprende, sufre, sus primeras distorsiones.

Lo que lo hace *interesante,* dramático.

El germen de la destrucción futura, es aquí donde se lo encuentra.

Equilibrio de años privilegiados entre

lo que se establece — lo que se acepta

lo que se destruye — lo que se cuestiona

Difícil ecuación —estado que se diría transitorio

que se fija, sin embargo, en lo definitivo de la lava refundida—.

Una vez más: ¿el volcán se ha extinguido?

Aparentemente, no.

Y sin embargo también aquí, los sueños del futuro no se inscribirán nunca —lo que es más que previsible— en este paisaje.

Esta era que termina:

el individuo -que impone su pensamiento a la colectividad,
-mostrándole la independencia,
-llegando como un liberador.

Probablemente, el pensamiento futuro:

(se adivina — lejos de nosotros)

en el seno de la comunidad,

surgido de ella —pero sometido a mecanismos coercitivos— el individuo (todavía él, sin embargo) actúa en función de una expresión colectiva;

el "progreso" exige un trabajo colectivo, una participación comunitaria.

En el pasado:

la lengua musical proporciona la oportunidad a la invención de utilizar principios y materiales generales que ésta distorsiona si lo necesita. (Qué necesidad hay de pensar en vuestro violín...) ... un *idealismo* fundamental.

la invención se ubica en/contra las *reglas*.

En el futuro:

la invención crea el lenguaje y el material; ocurre incluso que el material distorsione el pensamiento, obligándolo al *realismo*.

Aun el artesanado se vuelve colectivo.

la invención crea sus *obligaciones*.

En el pasado: el individuo da su orientación a la colectividad

En el futuro: la colectividad utiliza los recursos del individuo

Todo lo que representa Beethoven,
esa gran región de nuestra historia,
cede el lugar a otra que recién comienza,
de la que Europa —o sus afiliados— ya no poseerá el privilegio —casi— exclusivo.

¿No es el momento de celebrar,
no un nacimiento individual,
sino una muerte colectiva?
¿No es un medio de asegurarse,
cuando se sospecha que esta supremacía, a la que uno está
acostumbrado, se va a hundir?
Las dos anexiones de Beethoven.
se leen entonces muy claramente.
— Una nostalgia de unos dos siglos decisivos.
un deseo de refrescar los antiguos esplendores.
Nada ha cambiado, nada cambiará.
Todo se cuaja en una luz solar fijada para la eternidad.
—Partamos hacia lo desconocido, con pasión.
Pero llevemos para asegurarnos el busto de este antepasado.
Guardémoslo como patrono de la aventura.
Será testigo, frente a los nostálgicos, de que somos
"bárbaros" voluntarios.
¿Qué pensar?

Llega un punto de la historia en que todo monumento, toda obra ya no nos enseña nada, directamente.

El templo griego no nos *enseña* a construir un rascacielos
vidrio x acero. Pero se preserva el templo griego —por el placer,
y la aprehensión, el misterio de una vida terminada—.

Estrellas muertas que aún titilan ante nuestros ojos.
Así, ¿por qué querer a toda costa la actualidad de una obra?
Ella irradia por sí misma, para ella misma.
Su supremacía histórica cristalizada es un engaño.

Su radiactividad no tiene nada que ver con un perfil futuro.
Entre estas voces que dialogan,/tell me, ell me
que lo crean,/elm

el río
/Beethoven/
permanece *sordo*
a los reproches.

El irriga.
Y aún no se sabe hacia cuál Océano
hacia qué muerte se encamina.
¿Quién no se siente aliviado al saber que
la muerte —*esta muerte*— es imprevisible?
Aunque sea ineluctable.

22. LO IMAGINARIO EN BERLIOZ*

La experiencia de Berlioz en el campo de la música es bastante singular, y ello explica que hasta ahora no haya sido verdaderemante absorbida, que no se haya integrado en la tradición. Mientras Wagner, por ejemplo, ha suscitado tanto admiradores como contradictores encarnizados, Berlioz da siempre la impresión del aislamiento: se sitúa en un punto en que los juicios habituales tienen poco asidero. Creo que la principal razón reside en el hecho de que una gran parte de su obra quedó en lo *imaginario*. Nadie piensa en negar que sus creaciones existan o en sostener que no son susceptibles de integrarse en la herencia musical, pues —y este fenómeno lo vincula con Wagner— tiene por lo menos tanto sentido práctico como imaginación. Una de las constantes de su carácter es, precisamente, esta mezcla de realismo y de fantasía, en la que el realismo puede ser tan minucioso como desmesurada la fantasía.

La obra de Berlioz se mueve en una esfera difícil de definir, pues no respeta, y no pretende respetar, las convenciones admitidas en el proceso de creación y de transmisión. Según las circunstancias, la historia ha impuesto al compositor obras implicadas por el culto, o destinadas a la diversión. Esto obliga a cuadros definidos, que cambian según la época, pero obedecen a las convenciones sociales entonces en vigor. La música religiosa es un aspecto de este ritual, la música de concierto o de ópera es la vertiente opuesta del mismo ritual. Es evidente que hubo siempre ósmosis estilísti-

* Publicado en inglés en *High Fidelity — Musical America*, 6 de marzo de 1969, vol. XIX, nº 42, págs. 43-46. Inédito en francés.

ca de una a otra, al punto que resulta a veces difícil distinguir a cuál de los dos rituales pertenece una música determinada.

La Revolución Francesa no cambia profundamente este estado de cosas; pone sin embargo el acento sobre el ritual laico, la obligación de Estado. La música será uno de los fenómenos esenciales de las grandes fiestas del pueblo organizadas por la Revolución Francesa, bajo el patronazgo manifiesto de Jean-Jacques Rousseau. El ceremonial revolucionario remoza el ritual cristiano y le fija otras coordenadas, le reenseña con urgencia la necesidad social. Utiliza la procesión, el espectáculo "abstracto", que pertenecieron en propiedad a la iglesia durante siglos. Basta reemplazar a Dios por la diosa Razón, la circunstancia cambia, los móviles no cambian. Sin embargo, la relación de la música con la Sociedad es fundamentalmente diferente; y esto influirá sobre Berlioz durante toda su existencia.

Si bien se puede ver de una manera directamente manifiesta la influencia revolucionaria en obras como el *Requiem*, el *Te Deum*, o la *Sinfonía fúnebre y triunfal* (el residuo revolucionario no entra en contradicción aparente ni con la práctica católica ni con la devoción gubernamental...), no es ésta la que constituye el fenómeno más misterioso en Berlioz. Se le ha reprochado a menudo su gigantismo y su predilección por lo chillón, lo relumbrante. Se empeñó con frecuencia en agravar los malentendidos por una redundancia tanto en sus obras mismas como en los comentarios escritos con que las acompañó durante toda su vida. ¿No es esto simple compensación de sueños jamás realizados, vinculados, a mi parecer, con ciertos aspectos de la idea revolucionaria francesa, despojados de su sentido por la evolución política y social?

Se agrega a ello una necesidad devoradora de autobiografía. No se manifiesta sólo en los libros que describen su propia existencia de hombre y de músico, sino también en cantidad de obras donde, directa o indirectamente, se narra a sí mismo. Se notará en esto una necesidad inherente al romanticismo. Se trata, sin embargo, de una forma muy particular de romanticismo perteneciente en propiedad a Berlioz, pues es difícil encontrar confesiones tan obstinadamente personales en los otros grandes compositores de este período. Aunque la fuente personal aflore a cada instante en algunos de ellos, la trasponen y trascienden hasta crear con ella un mito. (Pienso evidentemente en *Tristán*.)

En estas condiciones, todo ha contribuido a hacer de Berlioz una víctima predestinada de lo imaginario. Su obra está a la vez más allá y más acá de las convenciones; sólo entra muy difícilmente, en última instancia, en los marcos usuales del teatro o del concierto. Al concierto lo sobreestima; al teatro lo subestima. Los límites inherentes a una forma social de transmisión casi no tienen razón de ser, ni lógica; se siente plenamente su carácter artificial que frustra a lo imaginario sin darle la posibilidad de expresarse en una dimensión fluida, inmaterial. Todas las circunstancias que hacen del concierto y del teatro lo que son, le parecen a esta forma de imaginario demasiado coercitivas; le suprimen en gran parte su razón de ser.

Existe un texto de Berlioz muy poco conocido por el público; se encuentra al final de su *Traité d'Orchestration* —lectura reservada a los profesionales de la música—. Es con mucho uno de sus textos más significativos, ya que testimonia su actitud respecto de la realización musical. Se trata de un capítulo ubicado al final de este Tratado, titulado "La orquesta". Es típico del carácter de Berlioz, donde se mezclan realismo e imaginación sin oponerse, aspecto doble de una innegable "locura" inventiva: sueño bastante irreal compatibilizado con minucia. Este capítulo comienza a ras de tierra y nos describe simplemente qué es una orquesta, cómo se la organiza, cómo se la puede instalar en una sala: no hay en esto nada que no sea muy habitual. Sin embargo, se mezclan en seguida consideraciones reveladoras sobre las orquestas al aire libre. El aire libre, lugar típico de la expansión imaginaria, es el enemigo acústico del fenómeno sonoro organizado: entre la "naturaleza" y el "*arte* musical" existe ya, pues, esta incompatibilidad fundamental. Sin embargo, Berlioz les acuerda una chance de encontrarse en las calles de una ciudad, donde las fachadas de las casas desempeñan entonces el papel de un equivalente aproximado de una sala cerrada (se percibe el alegato *pro domo;* quizás ya no hubiera escrito tan positivamente después de los disgustos que sufrió en las calles de París...). Habiendo pasado por esta digresión muy sintomática, Berlioz expone las condiciones de ejecución ideales para el concierto y para el teatro. Pero no puede atenerse a eso, y se entrega de nuevo, con rapidez, al demonio de la suposición, describiendo lo que llama una "magnífica orquesta de Festival". Deplora como un obstáculo inhibitorio "la constante uniformidad de las masas de ejecución"; en suma, denuncia la estardarización de los efectivos sinfónicos y la considera bajo sus aspectos negativos. Esta reflexión, vieja de más de un siglo, sobre la rigidez del aparato sinfónico, testimonia una gran perspicacia; en efecto, esta rigidez debía cristalizar, paralizar por largo tiempo, según dimensiones establecidas y aceptadas, la imaginación de los compositores al fijarles obligatoriamente para expresarse el mismo cuadro y circunstancias idénticas. Es un hecho innegable que la estandarización de las condiciones musicales acarreó, en cierto sentido, una más elevada calificación profesional, aumentó el repertorio, estableció una tradición (hasta una exigencia) social del concierto; sin embargo, Berlioz no podía en esta época, sobre todo en Francia, comprobar tal fenómeno. En cambio, lo que percibió muy bien es la necesidad imperiosa del modelo —tanto musical como sociológico— al que debían adecuarse todas las obras destinadas a la vida sinfónica.

Paso por sobre ciertas consideraciones polémicas, que lamentablemente siguen siendo siempre de actualidad, acerca de la tiranía de las condiciones económicas, y llego a la razón de ser de este capítulo, es decir, la descripción de una orquesta imaginaria —hasta en sus menores detalles—. "Sería sin embargo curioso —escribe Berlioz— ensayar una vez, en una

composición escrita *ad hoc*, el empleo simultáneo de todas las fuerzas musicales que se puedan reunir en París. Suponiendo que un director las tuviera a sus órdenes, en un vasto local dispuesto para este objeto, preparado por un arquitecto acústico y músico, debería determinar con precisión, antes de escribir, el plan y ordenamiento de esta inmensa orquesta, y luego tenerlos siempre presentes en el espíritu al escribir." Berlioz nos hace notar antes "la importancia de los *diversos puntos de partida de los sonidos*". También en ese aspecto se rebela contra la estandarización en la distribución de la orquesta, pues va en contra del carácter específico de cada obra: punto de vista esencialmente moderno, que nos sorprende por su agudeza. Berlioz escribe, en efecto: "Ciertas partes de una orquesta están destinadas por el compositor a interrogarse y a responderse; ahora bien, esta intención no se vuelve cabalmente manifiesta si los grupos entre los que se establece el diálogo no están suficientemente alejados unos de otros. El compositor debe pues indicar, en su partitura, la disposición que juzga conveniente asignarles". Y por cierto, tenemos como ejemplo preciso el *Requiem*, con la ubicación de las orquestas de metales; no se trata *solamente* de un efecto espectacular, sino de una estructura musical dispuesta en el espacio real. El hecho de que la ubicación de los metales en el *Requiem* haya sido primordialmente descriptiva y simbólica, vinculada con la definición de los puntos cardinales, no deja de marcar una preocupación insólita en esta época. (No creo que Venecia, Gabrieli y Monteverdi hayan contribuido en nada a esta concepción de Berlioz: él ignoraba los fastos de San Marco.)

Más lejos, Berlioz prevé y previene las objeciones que se podrían oponer al empleo de grandes masas orquestales y al abuso que se iba a hacer de éstas a fines del siglo XIX, para *engordar* con reduplicaciones una materia musical no destinada primitivamente a soportar tal tratamiento. Cito de nuevo: "Hasta ahora en los Festivales sólo se ha oído a la orquesta y el coro ordinarios cuyas partes eran cuadruplicadas o quintuplicadas según el número menor o mayor de ejecutantes; pero en este caso se trataría de algo totalmente distinto, y el compositor que quisiera destacar los recursos prodigiosos e innumerables de semejante instrumento, tendría con seguridad que cumplir una tarea nueva".

Berlioz describe entonces hasta el menor detalle toda la composición de este conjunto imaginario, nos la da apoyado en cifras: no menos de 467 instrumentistas y de 360 coristas. La nomenclatura de los instrumentistas comienza por 120 violines y termina por 4 cimbaleros chinos; al pasar encontramos 30 arpas y 30 pianos; en cuanto a los cuernos, no hay menos de 16. Incluidos los coristas, no llegamos exactamente a la "Sinfonía de los Mil", pero no andamos lejos, ya que la cifra se eleva a 827 ejecutantes. De este enorme conjunto, no es la masa entera lo que le interesa ante todo; en efecto, lo que se propone es constituir un gran número de pequeñas orquestas dentro de esta gran orquesta, de modo de diversificar a la vez el estilo y la sonoridad: "Habría evidentemente que adoptar un estilo de una

amplitud extraordinaria todas las veces que se pusiera en acción la masa entera, reservando los efectos delicados, los movimientos livianos y rápidos para pequeñas orquestas que el autor podría fácilmente componer y hacer dialogar en medio de este pueblo musical. Además de los colores tornasolados que haría brotar a cada instante esta multitud de timbres diferentes, se podrían obtener efectos *armónicos* inauditos".

Berlioz se pone entonces a hacer un catálogo preciso de los efectos que se podrían obtener de esta orquesta; y debo decir que la lectura de ese catálogo me ha sugerido siempre una comparación de las más incongruentes, el final de los *Cien días de Sodoma:* Sade, en la imposibilidad provisoria de acabar su obra, hace un catálogo de las perversiones aún por describir... Hay en el catálogo de Sade, como en el de Berlioz, una especie de obsesión por el análisis combinatorio, que obedece a la misma razón: la insaciabilidad —compensada por un desenfreno imaginario: ¡único punto en común, sin duda, entre Berlioz y Sade!—.

Cuando se lee este catálogo imaginado por Berlioz a partir de todos los instrumentos reunidos en "orquesta de Festival", se ve desfilar toda la instrumentación de los siglos XIX y XX: no sólo las conjunciones instrumentales que ya han tomado forma, sino las que sólo existirán en estado de aproximación, dadas las imposibilidades económicas de que se quejaba Berlioz (¡no han variado mucho hasta hoy!). Quiero citar algunas cuya posibilidad de realización se proyecta exclusivamente a lo imaginario. Entre otras:

"La reunión *en gran orquesta* de 30 arpas con la masa entera de los instrumentos de arco tocando *pizzicato*, y formando así, en su conjunto, otra arpa gigantesca de 934 cuerdas, para los acentos graciosos, brillantes, voluptuosos y en todos los matices"; (las 934 cuerdas son exactas, cuerda más o menos, visto el número de instrumentos mencionados...).

"La reunión de los 30 pianos con los 6 juegos de timbres, los 12 pares de címbalos antiguos, los 6 triángulos (que podrían estar afinados, como los címbalos antiguos, en diferentes tonos), y los 4 cimbaleros chinos, que constituyen una *orquesta* de percusión, *metálica*, para los acentos alegres y brillantes, en el matiz *mezzo-forte*".

Después de haber descripto así la entidad constituida por cada agrupamiento posible, Berlioz se pregunta "cómo enumerar todos los aspectos armónicos que tomaría luego cada uno de los diferentes grupos asociado con los grupos que le son simpáticos o antipáticos". También aquí la imaginación de Berlioz procede sin trabas. Si bien nos describe formas ampliamente utilizadas, incluso convencionales, como "un canto de sopranos, o de tenores, o de bajos, o de todas las voces a la octava, acompañado por una *orquesta instrumental*", piensa también en soluciones menos ortodoxas e invierte la situación habitual para proponernos "un canto de violines, violas y violoncelos *unidos*, o de instrumentos de viento de madera *unidos*, o de instrumentos de metal *unidos*, acompañado por una *orquesta vocal*".

Por otra parte, la descripción se termina sea por agotamiento, o por

desaliento, ante la montaña de riquezas futuras, con un muy prosaico: "etc., etc., etc."

La vertiente Sade se acentúa inmediatamente después, pues va a describirnos con minucia "el sistema de ensayos a establecer para esta orquesta colosal". El director de orquesta y sus asistentes, subdirectores y repetidores, obedecen a una misma disciplina, que no incluye menos de 12 etapas. Aquí, por otro lado, termina la descripción *realista*.

Berlioz subraya al pasar los méritos de esta orquesta y se defiende de una acusación que le molesta particularmente: "El prejuicio vulgar llama *ruidosas* a las grandes orquestas: si están bien compuestas, bien ejercitadas y bien dirigidas, y ejecutan verdadera música, hay que llamarlas más bien *poderosas:* y en verdad nada es más disímil que el sentido de estas dos expresiones". ..."Hay más: los unísonos sólo adquieren valor real al multiplicarse más allá de cierta cantidad... He ahí por qué las pequeñas orquestas, cualquiera sea el mérito de los ejecutantes que las componen, tienen tan poca acción y por consiguiente tan poco valor." La discusión a este respecto, de Berlioz a Mahler, de Wagner a Schoenberg, aún no ha perdido virulencia. Hay pocas probabilidades de que cese alguna vez. Este sólo es, por otra parte, un aspecto episódico sobre el que Berlioz no se demora, y citaré su párrafo final, que es muy sintomático:

"Pero en las mil combinaciones practicables con la orquesta monumental que acabamos de describir, residirían una riqueza armónica, una veracidad de timbres, una sucesión de contrastes, que no se pueden comparar con nada de lo que se ha hecho en el arte hasta hoy, y por sobre todo una incalculable potencia melódica, expresiva y rítmica, una fuerza penetrante no similar a ninguna otra, una sensibilidad prodigiosa para los matices de conjunto y de detalle. Su reposo sería majestuoso como el sueño del océano: sus agitaciones recordarían al huracán de los trópicos, sus explosiones a los rugidos de los volcanes, encontraríamos allí las quejas, los murmullos, los ruidos misteriosos de las selvas vírgenes, los clamores, las plegarias, los cantos de triunfo o de duelo de un pueblo de alma expansiva, de corazón ardiente, de fogosas pasiones: su silencio impondría el temor por su solemnidad; y las organizaciones más rebeldes temblarían al ver aumentar su rugiente *crescendo*, como un inmenso y sublime incendio..."

Con esta acumulación de condicionales termina la majestuosa descripción: el condicional es por cierto el modo que conviene para esta *Oeuvre* que Berlioz no realizará jamás, pero que le viene a la memoria... El "pueblo de alma expansiva" nos recuerda, en efecto, a Rousseau, a Robespierre, las ceremonias en el Campo de Marte. Paradojalmente, esta obra se quedará en la proyección imaginaria y en la memoria, al chocar con las contingencias de una sociedad replegada, encerrada. Uno diría que la obra escrita de Berlioz sólo consiste en las piezas dispersas de una gran obra que no alcanzó a realizar. Es algo parecido al *Livre* definitivo al que Mallarmé deseaba llegar, del que el *Coup de dés* sólo era una etapa.

Incluso el *Spectacle* con el que Berlioz soñó permanentemente es un

espectáculo proyectado en lo imaginario —dimensión futura absoluta que se nutre de un pasado excepcional abolido—. Todas las obras en que quiso reducirse a la convención teatral, incluso, entre éstas, *Benvenuto Cellini*, que sería la más "autobiográfica", nunca llegaron a tomar un aspecto propiamente escénico. Una carta de Wagner a Liszt sobre esta cuestión, resulta particularmente reveladora; acota ya el problema con perspicacia: "Si un *músico* se sirve del *poeta*, ése es por cierto Berlioz, y su desgracia es que acomoda siempre a este poeta a su fantasía musical y arregla a su paladar sea a Shakespeare, sea a Goethe. Necesita del poeta porque éste lo llena enteramente, lo arrebata de entusiasmo, lo fuerza, se le vuelve exactamente lo mismo que el hombre es para la mujer. Veo con dolor que este artista tan extraordinario se pierde a causa de esa soledad egoísta".

Béatrice et Bénédict y los *Troyens* contienen las páginas de Berlioz que cuentan entre las mejores de su obra, pero lejos de aportar una renovación teatral, se revelan incapaces de proporcionar una dramaturgia y una mítica que las erijan en *ejemplos*. La convención escénica, muy débil, contradice a menudo a la imaginación musical; se queda en los "números separados" y en los "recitativos": amplificados, es cierto, con respecto a las óperas de sus predecesores —en particular Gluck y Weber—, pero desgraciadamente no fundados en una entidad nueva que podría haber nutrido una estética propiamente berlioziana del teatro. En cuanto a las piezas como la *Condenación de Fausto*, el hecho de ponerlas en escena reduce su dimensión imaginaria a penosas falsificaciones. La imaginación visual de Berlioz no está hecha, en principio, para ser representada *materialmente;* se trata cabalmente de una "visión". En cambio, puesto que Berlioz se obliga a concebir para el teatro, la "visión" resulta obstaculizada, obnubilada, por la permanencia de convenciones teatrales que él recuerda, pero que no crea. En lugar de desplegar el genio de Berlioz, lo ciñen a límites que le hacen perder su lozanía y su grandeza y entramparse a veces en lo pintoresco. (¿Se podría asignar la misma significación a la tempestad tal como interviene, en el *Ring*, y a la tormenta de los *Troyens*?)

Lo mejor de la imaginación de Berlioz se despliega en una región que no pertenece finalmente a ningún campo determinado por convenciones precisas. En un sentido, *Lelio* es el ejemplo típico de lo que habría podido ser el campo propio de su invención poética, si las contingencias de la organización musical no lo hubieran llevado rápidamente a renunciar a este género de proyecto difícil de aceptar por múltiples razones —entre las cuales las consideraciones estéticas no eran menos decisivas que las dificultades económicas—. En *Lelio*, hay una manera única de vincular teatro y concierto mediante el elemento autobiográfico. Se trata de un diario íntimo, suficientemente elaborado como para ser leído y representado colectivamente; el autor mismo se pone en escena, y en tanto autor: esto no se relaciona ni con el teatro ni con el concierto, sino más bien con la confesión pública.

Esta manera original de expresarse "se anticipa" a su tiempo, si se la

encara bajo la mira del pragmatismo: las condiciones que la época de Berlioz le planteó no le permitían llevar a término una realización exacta de su pensamiento; por ello debió contentarse con soluciones sustitutivas, muy alejadas de satisfacer las exigencias de su intuición original.

La obra de Berlioz, fragmento de un gran proyecto originario, exige sin duda que se le encuentre en última instancia un estilo de presentación que no se vincula con ninguno de los que aún aceptamos en la actualidad, ya que éstos existen para obras pensadas en función de ciertas categorías determinadas. Es la condición esencial, a mi parecer, para que estas obras encuentren su lugar exacto, para que dejen de dar, lo que ocurre con frecuencia en la actualidad, la impresión de un fenómeno abortado, de una creación errática. Con cien años de retraso, resulta evidentemente muy problemático encontrar el punto de coincidencia en que se fusionan concierto y teatro imaginarios, mientras que los valores representados por la obra de Berlioz están, quiérase o no, cristalizados por la historia.

Aunque la reconstitución póstuma siga siendo verosímilmente ilusoria, se pueden inducir con más provecho, de ese sueño en suspenso, soluciones actuales para la creación contemporánea. Sin embargo, ya no tendrían nada que *ver*, literalmente hablando, con la "*visión*" original de Berlioz.

23. EL TIEMPO RE-BUSCADO*

Los comentarios sobre el romanticismo, y sobre Wagner, siguen aún a buena marcha en la actualidad. Romanticismo: palabra tabú que se comprende de muy diferentes maneras; se pretende salvaguardar su magia, o se desea develar sus mentiras. Es indudable que para muchos de nuestros contemporáneos, el romanticismo representa un paraíso perdido en un mundo que no deja lugar ni al sentimiento ni al ensueño, ni a ninguna vaporosa poética; la nostalgia apunta a falsas apariencias estilizadas según conceptos muy burgueses. Romanticismo es entonces sinónimo de una especie de idealismo limitado, en un total vacío social; los "artistas" gozan de todos los privilegios más raros, esos mismos de Orfeo, aunque floten en la ausencia: la responsabilidad ante sí mismo y los otros se ha esfumado. El genio, según estas normas, consiste en ser hermoso y callarse, según la fórmula consagrada. Cuanto más avanza este enfoque del romanticismo, más se apega a los manierismos de la época y proporciona a una clase asustada por la reflexión y el impacto de los acontecimientos, objetos de

* Sobre *El Anillo del Nibelungo* de Richard Wagner. Programme "Rheingold" del festival de Bayreuth 1976, págs. 1-17 y 76-80.

sueños, refugios frente a una realidad actual que sólo puede verse en sus acentuados aspectos canibalísticos... El romanticismo se le vuelve pretexto y excusa para rechazar todo lo que, en el dominio contemporáneo, desenmascara sus apetitos y sus debilidades.

Pero ¿qué se puede ganar con el esfuerzo obstinado —pues la perseverancia es una virtud cardinal para esta finalidad— en querer analizar el romanticismo, especialmente la música romántica, según nuestros criterios actuales, y qué pensar de esa amalgama en que la sociología se mezcla, de grado o por la fuerza, con consideraciones estéticas de las que lo menos que se puede decir es que son extremadamente superficiales? ¡Sería fácil parodiar a los epígonos de Adorno! Las relaciones cromáticas que hacen tan incierta la tonalidad de Wagner reflejarían las dudas y las contradicciones de una sociedad capitalista en plena expansión, que sólo desea fundamentalmente una cosa, su propia aniquilación... O también: la riqueza de la orquestación de Wagner, la dimensión de su orquesta, el recurso de emplear instrumentos inusitados para extender las posibilidades sonoras, serían el signo neto de una burguesía capitalista sedienta de riqueza y de poderío, que demuestra con las señales exteriores más llamativas la capacidad de su poder de compra... Es fácil llevar al absurdo tales consideraciones en que el análisis en profundidad de las motivaciones estilísticas deja lugar a consideraciones sobre la fisiognomonía de las obras que son dignas de Lavater. Este enfoque "fisiognomónico" se lleva naturalmente la parte del león cuando se trata de un material menos volátil que la música, porque el teatro se presta aun mucho más fácilmente, por su naturaleza, a extrapolaciones "sociológicas". El teatro de Wagner, menos que todos los otros, padeció esta epidemia. Y a partir del Anillo sabemos todo acerca de la historia europea de mediados del siglo XIX, desde las revoluciones de 1848 hasta el establecimiento del Imperio alemán, y por suerte que nos hemos librado hasta ahora de las epopeyas coloniales, porque Wagner no era inglés ni francés... Sin duda, su obra se ha inscripto en este capítulo de la historia europea; innegablemente, ha sufrido la repercusión de los cruciales acontecimientos que se desarrollaron en ese período. Pero con respecto a la obra terminada, ¿es necesario recurrir a todas esas coordenadas para percibir su dimensión y significación? Si se insiste constantemente en ubicarse en la posición del geómetra y del agrimensor, ¿no se corre el riesgo de olvidar las cualidades más esenciales que hacen que un paisaje *sea* un paisaje? Con este rodeo caemos en el lugar común que nos pide que no estimemos la belleza de un bosque midiendo la altura de sus árboles... Además, me parece muy claro que la referencia obstinada a fuentes que aunque desencadenen el proceso creador no dejan de ser fuentes, denota una tendencia a eludir los verdaderos problemas, que se encuentran en el corazón de la obra y no en las circunstancias que presidieron su nacimiento, o incluso forzaron su realización. ¡Ah, cómo me gustaría a veces descubrir la obra sin saber NADA, como los exploradores que descubrían esos templos de Méjico o de Asia enterrados bajo una abundante vegetación, o como esos

arqueólogos que solo disponen de los restos de una cerámica para partir en busca de una civilización desaparecida! ¡Cómo los obliga eso a reflexionar sobre la obra o sobre el fragmento, y a descubrir las cualidades fundamentalmente intrínsecas de la creación, aunque sólo sea a propósito de un simple objeto! ¿Podremos resolvernos alguna vez a perder el contexto, a olvidar el tiempo, cuya omnipresencia los manuales nos recuerdan tiránicamente? ¿Podremos ignorar las circunstancias, excluirlas de nuestra memoria, sepultarlas en el olvido para no guiarnos sino atendiendo a la interioridad de la obra? ¿Podremos, *de entrada*, perder el tiempo para reencontrarlo luego en toda su validez?

Se dice muy a menudo de una obra que es revolucionaria, o reaccionaria, pero no resulta fácil, sobre todo cuando se trata de Wagner, abstenerse de la facilidad biográfica, sobrepasar esos obstáculos que son las circunstancias. Es fácil trazar un paralelo entre la ideología de su teatro y la evolución de su posición personal. Nada es más engañoso y decepcionante que estas similitudes simplistas, y más bien que remitir sin cesar a Bakunin o a Guillaume, a Marx o a Krupp, ignorémoslas de entrada; invocar su patrocinio no podría reemplazar a la confrontación, dentro de la obra, de los fermentos revolucionarios y de los elementos reaccionarios en su estructura musical propiamente dicha. Salta a la vista que Wagner no escribió Woyzeck, aunque haya sido exactamente contemporáneo de Büchner...

Además, cuando se considera ese enorme logro que constituye el Anillo, nos viene a la mente una extraña asociación de palabras: romanticismo y estructura, pues en el caso de esta obra se trata de un intento de reestructuración total en el universo de los mitos, del drama, de la música. Esta reestructuración actúa naturalmente, por vía de consecuencia, sobre los principios mismos de la representación, sobre la inserción de la representación en la existencia social. Comenzando por esta consecuencia, es fácil ver que el Anillo, en particular, rechaza todo contacto con la mecánica usual de las ejecuciones, rehúsa todo compromiso con los acomodamientos que el ambiente teatral habitual implica. La estructura de la obra rehúsa su inserción en un contexto corriente, en que el producto vendido depende de la distribución cotidiana. Es todavía frecuente que el teatro de ópera haga pensar en esos cafés donde uno, si está sentado cerca del mostrador, oye a los mozos que lanzan sus variados pedidos en alta voz: ¡una Carmen, UNA! y ¡una Walkiria, UNA! y ¡un Rigoletto, UNO! Si Wagner execraba este sistema, contra el cual vituperó con violencia, no fue esencialmente por razones de prestigio personal, y tampoco por motivos exclusivamente de orden moral; más allá de los arañazos al amor propio, indudables, Wagner rechazaba más profundamente la estructura del sistema, las relaciones entre obra y público que supone la adopción de tal estructura. La función de la representación debía ser fundamentalmente distinta, pues los mitos que ésta nos propone no tienen ninguna medida común con la diversión, en el sentido pascaliano del término. La representación de Wagner rechaza las normas de la precedente, se rehúsa a las convenciones en

las que se ha enrolado el espectáculo de ópera; exige una estructura musical y teatral completamente nueva que él va a darle progresivamente.

Esta transformación de la estructura teatral; ¿proviene del texto? Sin duda, los textos de Wagner ya han sido criticados con energía y aspereza, por más que, se dice, los haya salvado la música. No se ha cuestionado su valor dramático, se ha reconocido el intento de forjarse una lengua propia, pero se ha desacreditado su valor propiamente literario. Hay que reconocer que Wagner está lejos de tener las cualidades de Joyce en la exploración del lenguaje; sus aliteraciones frecuentes y su repertorio poético no lo presentan como un genio excepcional en este campo. Hay mucho de pedantería, a veces de virtuosidad, a menudo de prosaísmos, y en ciertos momentos de frases mágicas: la cosecha en este campo es muy desigual. Sin embargo, estos textos son el subterfugio necesario para introducir en el teatro un mundo que pertenece sea a la epopeya, sea a la novela, para presentar personajes cuya representación visual resulta a veces difícil de asumir. El mundo épico choca sin cesar con el mundo romancesco; personajes de leyenda de perfiles netos adquieren de repente una dimensión psicológica excesivamente aguda, penetrante; la acción motivada ante todo por el carácter de los personajes, incluso por la complejidad de sus reacciones, recurre imprevisiblemente, en caso necesario, a los artificios más vistosos de la magia y el birlibirloque. Las peripecias que sobrevienen en el curso de la acción, y hasta las apariencias físicas de los personajes —de los enanos a los gigantes, pasando por los dioses—, todo elude una representación real, supone casi una lectura imaginaria, forma parte de un mundo mítico cuyo vector todopoderoso es la poesía contada y no la poesía de teatro.

Así, la validez del Anillo queda en peligro desde el comienzo, si nos atenemos a la estricta homogeneidad. Sin embargo, la música se va a encargar realmente de la estructura de estos mitos, de estos personajes mitológicos; es la música la que va a articular caracteres, gestos y acciones. El mito dramático se va a volver eficiente gracias a/por/a través de la estructura musical. Incluso lo que tienen de convencional la acción escénica, el diálogo, la división en escenas, va a ser absorbido por la sustancia musical que transformará esta materia prima, la magnificará, le dará finalmente una significación mucho más esencial, una dimensión infinitamente más impresionante. En esto el Anillo nos da el ejemplo más ideal de todos, tanto más interesante porque vemos cómo se produce la evolución de la estructura musical en el curso de la obra. En trabajos como *Tristán* o *Parsifal* el proyecto está netamente circunscripto, los problemas resultan menores; además, tales obras no superaron un tiempo limitado de creación, en que las ideas del compositor no variaron, pues estaban fijadas sobre una tarea precisa, cumplida rápidamente. El Anillo nos proporciona, en cambio, la historia de la evolución de Wagner en su concepción musical y dramática. Se ha dicho y repetido a menudo que la realización de esta obra se despliega sobre un cuarto de siglo, y no se han dejado de señalar los meandros y los azares que esta larga gestación ha aportado; se ha subrayado a

gusto la diferencia que existe entre el comienzo y el final de este "opus magnum", y se ha señalado con razón que el texto quedó en gran parte inmodificado, mientras que el autor componía una música que sí testimoniaba profundas transformaciones. Es en este sentido que el Anillo sigue siendo una excepción en la literatura musical, aunque se podrían encontrar equivalentes en el terreno literario; no probablemente en la literatura poética o teatral, pues el *Fausto* de Goethe está constituido de dos paneles netamente antinómicos, sino mucho más en la obra novelística de un Balzac o de un Proust, en particular, incluso de una manera aun más llamativa en los *Ensayos* de Montaigne, donde las redacciones sucesivas se superponen, se contradicen, se agregan o se anulan de la misma manera que en el Anillo. Como los *Ensayos* son una especie de diario filosófico en que el autor vuelve continuamente a reflexionar sobre los mismos conceptos básicos, uno se siente tentado a llamar al Anillo diario musical, en el cual el compositor retoma una y otra vez el mismo material temático, para comunicarnos sin tregua sus reflexiones y su trabajo sobre estas opciones fundamentales. El caso es único en música. A decir verdad, conocemos los cuadernos de esbozos de Beethoven, podemos seguir el trabajo subterráneo que va de una primera aproximación a la idea final; a veces esa trayectoria es larga, incierta —todas las transformaciones de la idea musical están documentadas de una manera en extremo detallada—. Desde los esbozos de Bonn hasta la eclosión final en Viena, se puede ver así cómo se desarrolla el tema del final de la *Novena sinfonía*. Pero las transformaciones no son compuestas en el curso de una sola obra, a lo sumo son utilizadas episódicamente en tal o cual obra, que nos hace prever la decisión final. Esto sigue siendo un trabajo subterráneo que se manifiesta por esbozos, y estos últimos son estados precursores. Con Wagner tenemos, en cambio, que una substancia musical fijada desde el comienzo, y fijada de manera sorprendente, se modifica ante nuestros ojos en el curso de la obra; vemos que estos temas, como los personajes de las novelas, se modifican, se desarrollan, se unen, adquieren una descendencia... Estos temas, diría yo, viven una vida independiente de la acción dramática, despliegan una actividad que se vuelve apasionante seguir, más allá de los personajes, de las acciones, de los símbolos que ellos representan; adquieren una vitalidad fascinante a medida que uno penetra en la obra: yo confesaría que su vida intensa, su actividad siempre creciente me parece en muchos momentos más extraordinaria, más prodigiosa por su energía y su irradiación, que los personajes limitados en su apariencia teatral y en su posibilidad de existencia. Es aquí donde el texto literario y el texto musical difieren cada vez más radicalmente a medida que avanza la obra; la estructura musical se vuelve tan rica y tan proliferante que engloba, absorbe literalmente a caracteres teatrales que quedaron cristalizados en una existencia "anterior", según convenciones superadas. En la música, ciertos temas desaparecen progresivamente, pues el autor, que no parece interesarse ya en su material musical, los ha dejado como víctimas de la anécdota a la que pertenecían; otros, en

cambio, en una situación inicial relativamente anodina, se desarrollan, contra lo que se podía esperar, fuera de toda proporción: el compositor parece haber encontrado con posterioridad su verdadera significación, parece descubrir de a poco todas las potencialidades que estaban incluidas en ciertas figuras, que le habían servido al principio como expediente teatral. Lo que es extraordinario en el trabajo de Wagner sobre los motivos múltiples del Anillo, es esta visión retrospectiva del autor sobre sí mismo; dirige la mirada a las partes de la obra ya terminadas, y al hacerlo les da una perspectiva nueva que las carga de una significación totalmente distinta. De modo que para nosotros que leemos hoy la obra, cuando se enuncian ciertos temas inicialmente importantes, sabemos que están destinados a desaparecer; mientras que al aparecer otros de carácter fugitivo, sabemos que están destinados a asumir una importancia creciente hasta llegar a constituir los temas esenciales de un período más tardío. Dirigimos desde el comienzo nuestra mirada a esos temas que el compositor sólo tuvo en cuenta con posterioridad. Esto ejerce, por cierto, una intensa fascinación, infinitamente más poderosa que la dramaturgia, que después de todo es bastante simple. ¿Qué son, en efecto, las peripecias propiamente escénicas, pese a su complicación, si se las compara con la complejidad en la existencia y la evolución de las ideas musicales? En esta inmensa sociedad en que se ha aprendido a conocer cada motivo, a ver desaparecer algunos de ellos, a ver reaparecer otros, a seguir su vida y sus transformaciones, estamos en la situación del narrador de Proust cuando se vuelve a encontrar, luego de bastantes años, en una recepción en casa de los Guermantes. Estos motivos, todavía se los creía hombres jóvenes, y ya tienen los cabellos blancos... Cuesta creer en su transformación; su aspecto juvenil aún está fuertemente grabado en la memoria, ¡y de repente se nos enfrentan en el umbral de la vejez! Por otra parte, no es sólo esta impresión de súbita captación del tiempo lo que nos remite a Proust, sino también la utilización muy consciente que hace Wagner de la memoria, del choque alusivo de las circunstancias o de las anécdotas, la famosa "magdalena", ¡o no! Qué sumaria es la ocurrencia de Debussy sobre los postes indicadores que serían los leitmotiv. Por cierto, en su empleo más simple los leitmotiv nos indican claramente lo que hay que saber, y que los personajes aún no han reconocido... Nos advierten de los elementos de la situación, nos dan la clave de ésta, nos vuelven "inteligentes" en relación con los personajes escénicos. Este empleo demasiado evidente, en verdad como de carteles, no es sin embargo el único, muy por el contrario; cuanto más se avanza en la obra, tanto más las relaciones se vuelven complejas, ambiguas, se cargan de sentidos diferentes, y la referencia directa llega a constituirse en la excepción. Esta actitud se refleja en la disposición técnica de los motivos. Wagner utiliza muy ampliamente, al comienzo de su obra, una especie de tejido intersticial, neutro, en el que los motivos importantes aparecen de tanto en tanto para caracterizar un gesto, para subrayar una alusión; o bien emplea el mismo tipo de motivo-figuración para organizar una escena, ubicar un panel en-

tero; en los recitativos, sin embargo, es preponderante el tejido intersticial, neutro, y sirve de signo convencional para el lenguaje en su nivel trivial, cotidiano. A medida que la obra se va desarrollando, se observa que este tejido intersticial desaparece progresivamente para dejar lugar, aun en los diálogos-recitativos, a una continuidad basada sobre la evolución y la conjunción de motivos. En ciertas escenas todo se vuelve motivo, el lenguaje ya no acepta signos convencionales neutros, sino que los rechaza en beneficio de una red enteramente significativa, completa y únicamente *relevante* en relación con la obra. El tejido instrumental se vuelve entonces extremadamente apretado —apretado, y no siempre compacto—, en constante evolución, y crea un mundo cuya independencia en relación con la escena se manifiesta de manera creciente. En este momento del Anillo se puede observar casi una dualidad entre el universo dramático y el universo musical, mientras este último se vuelte infinitamente más rico que el otro y tiende, por su proliferación misma, a acaparar nuestra atención en su exclusivo beneficio. El mundo de los motivos manifiesta una acentuada tendencia a la autonomía, para la cual la acción escénica serviría sin cesar de pretexto, cuyos argumentos ésta le proporcionaría; literalmente, el texto dramático se vuelve un *pretexto* musical. Los dos mundos, sin dejar de corroborarse, establecen una relación cada vez más compleja, que llega a menudo hasta la rivalidad, y en esta competición es muy a menudo el mundo musical el que manifiesta su superioridad sobre el mundo dramático por la riqueza de su trama, por la abundancia de sus significaciones, por el alcance de sus prolongaciones. El músico Wagner posee una fuerza de convicción que sobrepasa manifiestamente, hasta de manera espectacular, la del dramaturgo Wagner, aunque siga siendo evidente que aquél no habría existido sin éste, y resulte por otra parte difícil de imaginar, por más excitante que sea para el espíritu, las sinfonías que él habría querido escribir al final de su existencia. Un tejido tan rico de alusiones, de relaciones internas, ¿habría podido nacer sin un pretexto dramático, sin personajes y situaciones a las cuales referirse? La cuestión quedará abierta para siempre, y sólo el *Idilio de Sigfrido* constituye una eventual indicación de lo que habría podido ser la sinfonía según Wagner...

¿De qué medios se valió Wagner para realizar con una precisión y una complejidad crecientes la red musical en la que apresa el drama? Si los motivos no fueran sino motivos en el sentido clásico del término, no nos captarían con esa intensidad. Beethoven también descubrió motivos extremadamente condensados y llamativos, que se adhieren para siempre a la memoria; sin embargo, los motivos de Wagner nos retienen de entrada por una diferencia fundamental: su maleabilidad en el tiempo. Los motivos de Wagner, aunque sean presentados al comienzo en un cierto tempo, según una velocidad determinada, no están nunca circunscriptos por ese tempo preciso, por esa velocidad establecida de una vez por todas, o sólo lo están muy raramente. Estos motivos son, por el contrario, eminentemente transformables y adaptables, por lo demás, en las dos direcciones; o bien

pueden desarrollarse para constituir verdaderos organismos autónomos, durante un largo período, encerrados completamente en sí mismos, como la primera aparición del tema del Walhalla, que se repite dos veces entero, preparando el texto, luego sosteniéndolo; o bien reducirse, en el otro extremo, a una figura muy furtiva de acompañamiento, para subrayar las intenciones del texto, como ocurre cuando Sigfrido compara el sapo al pescado, y en cuatro compases surgen uno junto a otro, ligados entre sí, el motivo de los Nibelungos y el motivo del Rin, para desaparecer inmediatamente sin dejar más traza aparente en el tejido musical que esta ilustración literal inmediata. Pero no sólo la importancia de los motivos en tanto estructura propiamente dicha oscila entre los extremos, sino que su sustancia misma, contrariamente a la engañosa apariencia primera, no está fijada definitivamente en el tiempo musical. Sin duda, desde hace mucho tiempo los contrapuntistas han jugado con estas distorsiones del tiempo; fue una de las principales razones de ser del Ars Nova. Pero sin remontarnos a textos de la Edad Media, que Wagner muy probablemente no conocía, basta remitirse a la técnica de Bach para ver hasta qué punto han sido importantes las transformaciones temporales de un tema en la composición de ciertas obras, muy especialmente las fugas —pues el *Arte de la fuga* era una demostración de extrema virtuosidad—. Encontramos en ellas los aumentos y disminuciones que al extender o achicar el tiempo a la mitad, proporcionan a la construcción sus elementos básicos. Encontramos también la ampliación de un coral a las dimensiones de Cantus Firmus, que sirve de sustrato al andamiaje polifónico. Pero se trata por cierto, en este caso, de un tiempo jerarquizado en que los aumentos y disminuciones están reglados según un código formal, aceptado y reconocido como tal, que funciona como elemento unificador de diversos estratos polifónicos. Como estos procedimientos estrictamente académicos han sido fijados en una cierta época de la historia musical, los compositores los emplearán siempre con ese mismo respeto por la codificación. Mozart, por supuesto. Pero también el iconoclasta Beethoven, iconoclasta desde muchos otros puntos de vista, conservará incluso en sus fugas más libres el formalismo de las construcciones canónicas. Wagner, como Berlioz, no comprende las necesidades de tal codificación; le parecen absurdas, arcaicas, en contradicción total con la fluidez que busca su propia música, que apunta a su propio tiempo musical. En esto reside, exactamente, la novedad de los motivos: no sólo no están amarrados a ningún tiempo definido, y menos aun definitivo, sino que no se atan en su transformaciones a ninguna jerarquía formal preexistente. Las metamorfosis en el tempo dependen esencialmente de la expresión del instante, del momento en que se las emplea, y de la razón expresiva por la cual se las utiliza. Uno tiene que tener cuidado cuando lee, o escucha, o interpreta la partitura: por más que estemos en guardia, como inconscientemente vinculamos un determinado tema con el momento en que nos parece asumir su significación más importante, tendemos con facilidad a reducir esos temas a una velocidad única, dada, la

que creemos que mejor les conviene. Al hacerlo, se contradice la esencia misma de la mayoría de estos temas, que no consiste en ligarse a una velocidad de desarrollo. No hay indecisión en el pensamiento del compositor a este respecto, pues éste es muy capaz, cuando lo necesita, de fijar firmemente el perfil completo y absoluto de un tema. Pero esos temas sirven a un propósito monovalente, mientras que lo propio de los otros es la ambivalencia. El hecho de esta ambivalencia obligará a Wagner a construir sus temas a partir de elementos de múltiple adaptación, fácilmente transformables, incluso hasta un punto peligroso, ya que cualquier cromatismo ascendente, aun apartado de su contexto armónico propio, puede evocar inmediatamente a Tristán. Reducir los elementos constitutivos de un tema a funciones tan simples presenta el inconveniente de hacerlos similares en todas las circunstancias, incluso en aquellas que no fueron queridas ni deseadas de ninguna manera: dicho de otra manera, todas las "magdalenas" tienen tendencia a reunirse y a generar así equívocos de recuerdos... Muchos de estos temas están construidos a partir de arpegios, o de variaciones sobre arpegios, y a partir de ritmos puntuados fácilmente desmontables. Como consecuencia, es fácil comprobar hasta qué punto es dúctil este material y va a prestarse a los designios del compositor, que podrá modelarlo según el contexto. Sus verdaderas figuras en el tiempo nacen a partir de una matriz más general, donde el acento puede desplazarse sin dificultad de la altura a la armonía, de la armonía al ritmo, y viceversa. De esta técnica tan nueva para la época Schoenberg deducirá mucho más tarde consecuencias que tenderán a reducir a la abstracción absoluta de los intervalos por sí mismos la matriz de la que se deducirán los tiempos, mientras que la construcción rítmica y la inserción en el tiempo ocurrirán a posteriori. A partir de esta matriz única y siguiendo un camino opuesto a Wagner, Berg construirá los temas y figuras necesarios para caracterizar a los personajes de su ópera *Lulu*, y les dará un perfil fuertemente acentuado para diferenciarlos individualmente de esta matriz neutra y abstracta. Se puede comprobar igualmente que por intermedio de los temas wagnerianos concebidos como arpegios compuestos, armonía y melodía se interpenetran a veces totalmente, al punto de confundirse. Wagner afirma, por otra parte, al comienzo del Anillo, y de qué manera espectacular, esta confusión, esta fusión de la armonía y de la melodía. En el famoso comienzo del *Oro del Rin* la superposición armónica está creada por la proliferación instantánea del mismo material melódico; por cierto, no podríamos decidir cuál es la más importante de estas dos funciones, pues si bien una surge de la otra, ésta no podría existir sin la anterior: se trata en verdad, en un momento dado, de una confusión por la acumulación. En otras circunstancias, como al final de la *Walkiria*, la melodía se transforma simplemente en la línea de cresta de la armonía, y una es absolutamente impensable sin la otra, pues ambas están indisolublemente vinculadas por la misma y única función que es la de articular el ritmo. Como se ve, se trata de un punto de vista caro a Wagner, que él utilizó hasta el extremo un cierto

número de veces en el curso de la obra, explorando todas las posibilidades de estas relaciones ambiguas para darles el máximo de eficacia y hacer que la fusión, o la confusión, resulten espectaculares. Naturalmente Wagner no se priva de utilizar, estirados con fuerza y potencia, los procedimientos ya clásicos de la variación, como lo son las modificaciones de intervalos en la línea melódica, las modificaciones armónicas entre las diversas apariciones de una sucesión de acordes regida por las mismas figuras rítmicas, el mismo ordenamiento de secuencias: el tema del Walhalla da testimonio de estos avatares, en que ritmos, acordes, líneas melódicas conservan la misma trama, aunque estos elementos sean distorsionados sin dejar de ser reconocibles. Incluso a veces llegamos al límite de lo reconocible, y nos asalta la duda de si tal ritmo, tal armonía pertenece realmente a esta o aquella figura; las asociaciones se vuelven entonces dudosas, y la ambigüedad invade hasta a la identidad de los motivos. Como vemos, Wagner ha extendido mucho más allá del punto en que los encontró, incluso en Beethoven, los límites de la variación. Para ello tuvo, por cierto, que cambiar el concepto de tiempo musical, establecer las funciones del tiempo por otros medios, más ricos, más flexibles, más maleables, y una vez más, más ambiguos. Semejante propósito supone un tiempo musical infinitamente susceptible de expansión y de contracción, una variación continua en el enfoque de la estructura temporal; las dimensiones se fijan en el instante mismo en que se las capta, para deformarse y reformarse según otros criterios cuando evoluciona la necesidad dramática y musical. La *transición*, que llega a constituir poco a poco el objeto de su obsesión principal, sólo puede concebirse a partir de ese material, del cual ha sido prácticamente excluida la fijeza. Los criterios de tiempo debieron transformarse progresivamente: los temas se alejan poco a poco de la definición beethoveniana que influía tan fuertemente sobre ellos en un comienzo; al hacerlo, suscitan nuevas formas de desarrollo, maneras radicalmente distintas de organizar su existencia y sus rivalidades. La jerarquía establecida por el lenguaje clásico se disuelve en beneficio del intercambio, de la fluidez en el devenir de los entes musicales, que necesitan de relaciones formales de otro orden.

En efecto, ¿cómo Wagner, que partió de una estructura general que servía de fondo a los temas surgidos de ella, llegó a la estructura en que todo es tema? El Anillo constituye la más espléndida demostración de la evolución de este método, pues la vemos desarrollarse en el curso de su cumplimiento. Obras mucho más inmediatamente homogéneas, como *Tristán* o *Los Maestros Cantores,* presentan por el contrario una cristalización del pensamiento de Wagner en un momento dado de su elaboración; mientras que en *Parsifal* se diría que, por una impresionante retrospectiva, Wagner recorre de nuevo, y voluntaria, conscientemente esta vez, el camino que lo había llevado del tema-*statement* al tema-*gestalt*. La perspectiva presentada en forma abreviada en su última obra parece ser la realización consciente, y una vez más retrospectiva, de una trayectoria que en el Anillo se descubre poco a poco e ignora con toda seguridad al comienzo de la

obra lo que será capaz de realizar hacia el final. La técnica desarrollada sin cesar, llegada progresivamente a un raro punto de refinamiento, consiste en utilizar los diferentes métodos clásicos de agregación de temas, y luego, a partir de éstos, deducir otros más complejos y personales. Se ha manifestado muy a menudo una admiración extática sobre la virtuosidad de la superposición de los temas —por ejemplo, en *Los Maestros Cantores*—; es cierto que esta virtuosidad resulta espectacular, aunque forme parte del repertorio tradicional de los artificios técnicos que siempre apreció la academia, y por los que Berlioz mismo se dejó arrastrar, con una especiosa ingenuidad —por otra parte, se considera que en *Los Maestros Cantores* son el símbolo de la academia...—. La superposición contrapuntística de temas a veces recalcitrantes no deja pues presagiar nada de un nuevo método, si se la puede inscribir en un inventario más general. Más significativo, ya, se revela el enganche de un motivo melódico a otro, sea mediante un intervalo específico o por una articulación común de ambos: un motivo se vuelca en el otro para constituir una amalgama unificada por la relevancia del ritmo, del intervalo, de la articulación; se juntan dos gestalt primarias, pero no exclusivamente, para formar una nueva, temporaria, de carácter secundario. Vista la longitud respectiva de los motivos o del fragmento que se emplea, la pregnancia de sus componentes, el equilibrio de las combinaciones puede variar al infinito y podrá inclinar la balanza de un motivo al otro. Se observa también la perversión de la sustancia melódica de un motivo por la armonía de otro, que lo fuerza a modificar sus intervalos; la ley del más fuerte, la armónica, rige la línea melódica, transforma así su comportamiento sin hacerle perder su identidad. Una opción aun más nueva de Wagner se produce cuando en lugar de contentarse con superponer dos motivos, hace que uno sea portador del otro: uno se constituye en la figura principal al que el otro sirve de figuración; también en este caso la importancia del motivo principal que asume la estructura fuerte, portadora, puede desplazarse en el curso del desarrollo, y una figura principal volverse secundaria mientras hace su aparición otra figura principal. El trabajo sobre los motivos encarado de esta manera implica, según vemos, una constante movilidad, un incesante remodelado del material que va de la reducción al elemento más simple y más neutro —especie de mínimo común denominador del motivo— hasta la extensión que le hace asumir la supervisión total del conjunto polifónico, y por su propia organización interna rige la organización de todos los otros —o sea, para terminar la comparación, el máximo común múltiplo...—. Este trabajo a veces extremadamente minucioso sobre los motivos, que Wagner se complace en forma cada vez más evidente en manipular y ordenar según reglas nuevas, sólo nos proporciona, sin embargo, parsimoniosas indicaciones acerca de la forma en sus óperas: punto por otra parte muy controvertido y muy poco aclarado. ¿Puede llegar, por lo demás, a aclararse realmente?

Se diría que en esta masa en movimiento sólo es raramente posible percibir una forma que siga criterios netamente definidos. Todo parece en

perpetua transición, nada parece exactamente detenido: uno se encuentra a veces con que desearía captar la forma sin tener que realizar una suma de momentos. Las estructuras temporales de que se sirve Wagner tienen como consecuencia la necesidad de una audición diferente, de una percepción que acepte las nociones de tiempo sobre las que basó su material temático, y de las que dedujo todo su sistema de desarrollo y transformación. No ha dejado de provocar sorpresa la oposición que ocurre en Wagner del cromatismo con el diatonismo, y naturalmente el empleo simbólico que hace de ella para oponer la luz a la oscuridad, la certeza a la duda, la alegría al dolor. Bajo este aspecto, tal oposición no tendría nada de nuevo, sino que habría sido empleada según dimensiones desconocidas hasta entonces; pero Monteverdi y Gesualdo ya habían utilizado con la misma fuerza, y de manera igualmente llamativa, igualmente impactante, la oposición entre la solidez luminosa de las relaciones diatónicas, y el dolor y la incertidumbre del cromatismo. Vistas en la categoría del tiempo, estas dimensiones —diatónica y cromática— adquieren una significación totalmente distinta. En un desarrollo en que la función dramática es primordial, y no ya la jerarquía formal, la transformación constante de los temas, su utilización posible en cualquier punto de la transición, la permanente presencia latente de un gran número de motivos, todo esto contribuye a crear un estado inestable al cual la atención y la memoria serían absolutamente incapaces de fijarse. Es por eso que en esta textura en movimiento Wagner fija por un cierto tiempo determinados elementos a los cuales pueden aferrarse la percepción, que ésta toma como guías, referencias y testigos. De ahí el recurso sorprendente de emplear estos temas incambiados, cuya significación musical y dramática, cuyo símbolo y utilización son inmediatamente comprensibles: los famosos postes indicadores de Debussy, o lo que éste caracterizaba aun más malignamente como las arrugas del decorado. De ahí, además, las figuras obstinadas repetidas con obsesión durante tramos enteros de una escena, que Adorno consideraba a justo título como una textura única que debía ser leída globalmente y no percibida analíticamente según las repeticiones del elemento primario. De ahí la utilización del diatonismo en largos lapsos sin evolución, cuando el texto permanece inmóvil, anclado en una tonalidad dada, sin explotar casi sus posibilidades más primitivas, ni siquiera las más groseras. De ahí, en fin, los *ostinato* rítmicos implacables, que persisten a veces hasta el límite de la resistencia, antes de absorberse en la movilidad de una textura en que los ritmos retornan a la fusión de una incesante variación. Wagner necesita entonces, en ciertos momentos de su discurso, de elementos de fijación para poder enfrentar la movilidad casi excesiva de otras partes de su desarrollo oratorio. Encuentra, y utiliza en el lenguaje, por lo menos un elemento principal de fijación, ya sea la tonalidad, la figuración, la célula rítmica, y a veces varios de estos ingredientes trabajados juntos. La oposición cromatismo-diatonismo forma parte de una técnica mucho más general que utiliza conscientemente la dialéctica del tiempo fluido en relación con el tiempo

coagulado. En la nueva estructura temporal con la que Wagner ha dotado a la música, concibió y realizó la absoluta necesidad de referencias fundamentales basadas sobre criterios diferentes. Como estas referencias —los motivos, entre otras— están firmemente establecidas, su deformación permitirá percibir la evolución de la estructura temporal de la obra como una estructura abierta, destinada a no cerrarse sino provisoriamente, y de mala gana. Esto es lo que hace tan difíciles las conclusiones en Wagner, que a veces parecen apresuradas, deliberadas y bruscas —casi un gesto de impaciencia y de brutalidad—; pueden abandonarse, por el contrario, al emblema convencional: al no poder encontrar un gesto más convincente, se recurrirá a una apoteosis heroica o suave, lo que se podría llamar un "buen fin". Las obras más fuertes son las que enfrentan valientemente este problema y evitan darle una solución artificial; la suspensión en la incertidumbre, la sensación de que todo puede recomenzar incesantemente, es la conclusión esencial de Wagner; no hay nada, y menos en la textura musical, que se detenga definitivamente, nada podría realmente terminar. Sin llegar a la solución literal adoptada por Joyce en *Finnegan's Wake*, quedamos bajo la impresión de que al final del Anillo Wagner ha instalado el decorado para que la aventura recomience; sin querer implicar una vez más a Nietzsche en la aventura, no puedo dejar de pensar en el eterno retorno...

Evidentemente la concepción de la textura musical en Wagner presenta peligros ciertos: puesto que sólo es posible referirse a un sentido de la forma inventado sobre la marcha para las necesidades de la expresión, puesto que está vedado recurrir a esquemas preexistentes a causa, precisamente, de su formalismo, que se considera en contradicción fundamental con el propósito dramático, el dominio de esta forma movediza corre el riesgo de escapar a todo control que no sea el instintivo. Se corre el peligro de que al no querer controlar por medios formales de un orden superior un material en constante evolución, se llegue por exceso de variación a un riesgo de homogeneidad global excesiva, en la que ya no se podría, pese a los recursos de que he hablado, discernir los tiempos del desarrollo. También en este caso Wagner partió de soluciones muy tradicionales; lo sorprendente es que en lugar de vincularse a la tradición de la ópera, está mucho más ligado afectivamente con el lied romántico. Ciertas escenas del *Oro del Rin*, y aun de la *Walkiria*, pueden descomponerse así en una serie de lieder centrados sobre un motivo principal —como en Schubert, como en Schumann— y articulados en un conjunto por recitativos, obligados o no...

Lo que Wagner va a desarrollar a medida que avanza en el Anillo, especialmente hacia el final, por supuesto, es el sentido de la unidad de una escena firmemente organizada en paneles que derivan unos de otros por medio de transiciones extremadamente elaboradas. El principio sigue siendo el mismo desde el comienzo al final de la obra; sin embargo, se transmite de una manera cada vez más compleja, al mismo tiempo que adquiere una mayor eficacia. Utiliza también el contraste entre escenas más cortas y

fuertemente unificadas, centralizadas, y escenas más voluntariamente heteróclitas en las que se emplea un material más numeroso, más volátil, que sin escapar al control central, da la impresión de una gran independencia. Le ocurre, además, que retoma elementos ya tratados sea para integrarlos a un nuevo contexto, sea para insertarlos, por el contrario, bajo forma de largas citaciones. Generalmente la integración se produce con elementos musicales transpuestos, que no conservan ni su altura original ni su primer aspecto instrumental, ni siquiera su contexto; mientras que la inserción-citación retoma los elementos exactamente con la apariencia de que estaban revestidos al comienzo: la mismas alturas, la misma instrumentación, el mismo contexto global.

En la técnica de Wagner se puede rastrear la huella de toda una larga tradición alemana, consciente o inconscientemente transformada para sus propios fines. Se trate del lied, de la variación o del coral figurado, estas formas son empleadas no por lo que ellas representan en el establecimiento de una jerarquía formal, cosa que Wagner aborrece desde el fondo de su corazón, odio que comparte, por otro lado, con Berlioz... Todos estos medios debían ser repensados, reinventados para que sirvieran a sus nuevas funciones. Comprendiendo profundamente la necesidad de un esquema formal si es substancia viva, Berg irá más lejos por este camino, porque no puede compartir las aversiones wagnerianas provocadas por los hábitos académicos de su tiempo. Es así como en *Wozzeck* intentará con éxito la síntesis de una jerarquía formal, estricta o libre, con un material musical móvil, no únicamente predeterminado; utilizando esta dialéctica Berg resolverá conflictos que antes de él parecían sin esperanza. Al aventurarse aun más en esta dirección con *Lulu*, se verá llevado a repensar por completo y en forma más radical el problema de la forma, haciendo depender estas jerarquías formales y sus transformaciones, de los diversos personajes y de las frases múltiples de la acción. Lo que Wagner ha concebido en el nivel del tema, Berg atinará a concebirlo en el nivel del esquema formal; lo que a Wagner le habría parecido una insoportable coerción, se transforma, trascendido por Berg, en una fuente de renovación radical, que extiende al nivel global de la forma el mismo modo de pensamiento que Wagner había aplicado al nivel local del material temático mismo.

No sólo en estos campos "conceptuales" muestra Wagner su invención y su irrefrenable propensión a la novedad; la manera en que trata a su orquesta no es menos reveladora de la reflexión que ha dedicado a este tema y de las consecuencias prácticas que dedujo de ella. Es bien evidente la riqueza de la instrumentación que se percibe de inmediato, pues se revela impresionante por la profusión de su color, la diversidad de sus ángulos de iluminación; su imaginación, confrontada muy pronto con la realidad de la orquesta, se sirve precisamente de estos recursos de una manera increíblemente *realista*. Desde el comienzo nos sorprende la valorización de las diferentes estructuras individuales de la orquesta; su extensión, la voluntad de separar las fuerzas así como de reunirlas. Por cierto Berlioz

había mostrado el camino, sea en actos, sea en palabras, pues su tratado es rico en ideas abortadas, gloriosos esbozos para proyectos utópicos. Pero Wagner integra completamente a la trama musical procedimientos bastante deshilvanados, indicaciones furtivas; utiliza los recursos de la instrumentación de una manera consecuente, en relación estrecha con su vocabulario musical. Basta observar la evolución de su estilo instrumental para convencerse de que principios al comienzo esencialmente instintivos fueron organizados de una manera cada vez más racional, aportaron progresivamente a la escritura orquestal una relación hasta entonces desconocida con el texto musical, y asumieron nuevas funciones que sobrepasan de lejos la riqueza y el lujo. La instrumentación se adapta con sutileza a la estructura de las frases, se aplica a realzar su articulación y confiere así una percepción sensorial, inmediata, a una noción más bien abstracta. Cuanto más avanza Wagner en su obra, tanto más va a valerse del contraste entre colores puros y colores compuestos, de la oposición de amalgamas y sonidos simples —con un arte extremadamente desarrollado de la transición entre los diferentes estados de la sonoridad—. Para ello, se servirá no sólo de líneas reales en que el instrumento toma fielmente a su cargo toda una línea melódica o parte de ella, o todo un conjunto armónico o parte de él, sino que utiliza magistralmente la ambigüedad que consiste en crear no ya líneas reales maridadas estrechamente con la polifonía, sino líneas virtuales que cruzan las líneas reales de la polifonía y hacen de éstas, por así decirlo, un análisis especioso. Parece que sólo Mahler sabrá retomar este juego sumamente refinado, y de una extrema virtuosidad, aunque no espectacular como la simple y brillante virtuosidad instrumental: técnica de la disociación y de la recomposición donde concepto y realidad pueden interactuar entre sí, y producir de este modo realizaciones de una riqueza excepcional, con prolongaciones infinitamente vastas. En cuanto al color puro, individual, Wagner los utiliza igualmente de una manera mucho más asidua que cualquiera de sus predecesores, y aun de sus sucesores, pues extrae consecuencias extremas de este punto de vista, consecuencias que Berlioz no había realmente encarado sino en el último capítulo de su tratado de orquestación, aunque encontremos al pasar algunos ejemplos en su obra. Esta acentuación de los grupos individuales en Wagner se debe probablemente a su utilización de la gran dimensión, a su extensión del tiempo. También en este caso, para establecer zonas de fijeza en relación con zonas de movimiento, se limita exclusivamente a un grupo de instrumentos, que lo ancla entonces en un registro muy preciso, a menos que no se trate de la operación contraria... De ahí esas largas secuencias asumidas por los violines, por los cornos, por los violoncelos, los metales graves; de ahí, igualmente, esas supresiones de instrumentos que se rehúsan a aparecer durante bloques enteros de la obra. Wagner tenía una conciencia aguda de lo normal y de lo excepcional, empleaba uno y otro con un cuidado extremo en el establecimiento del equilibrio general. La fantasía de su orquestación está severamente calculada, su emplazamiento es increíblemente minu-

cioso; la seguridad de mano, casi el descuido de la ejecución, denotan un genio natural del cálculo instrumental que aparece en los músicos en los que la invención instrumental no sólo corrobora sino también amplifica y transfigura la invención propiamente musical.

¿Significaría esto que no hay escorias en Wagner, y que su herencia musical sólo aporta maravillas y novedades? Si no hubiera ninguna contradicción, ¿la obra habría sido tan diversamente apreciada? Podríamos, por supuesto, hablar de los clisés, de los tics, de los manierismos del lenguaje de Wagner: el abuso de los trémolos, el exceso de las séptimas disminuidas, la incesante repetición de las secuencias, el vacío de las fórmulas cadenciales, la hueca retórica de los ritmos puntillados... Y podríamos mucho más hablar de todo lo que ha envejecido, de esos gestos heroicos de compensación, de esos lugares comunes sentimentales, de esa marcialidad pedestre, de esa ritualización acompasada de las procesiones, fúnebres o no. Toda la polémica a este respecto ha hecho las delicias de la generación que, para existir, tenía que mostrarse perfectamente intolerante frente a esto; tampoco es nuestro propósito rehabilitar estos aspectos anticuados sin duda, pero más aun empequeñecedores. Así como debemos aceptar en el teatro de Wagner, puesto que *existe*, ciertos aspectos no válidos, también tenemos que admitir que una música tan rica, tan abundante, tan excepcional, acarrea su porción de escorias, lo que no disminuye ni su amplitud ni su mérito. Mahler nos presenta, entre otros, problemas similares, si no más difíciles de resolver, quizás porque proviene de una época más tardía... En un estilo flamígero —esto no sólo se aplica al caso de Wagner, sino a todas las eflorescencias compuestas, sean literarias, musicales o arquitectónicas— debemos aceptar contradicciones, reconocerlas por válidas, por productivas. Durante medio siglo la creación europea se encontró polarizada en la búsqueda de un estilo, a raíz de lo cual llegó a caer en falsas apariencias totalmente estériles. Ahora que hemos tomado plena conciencia de los peligros de esta empresa no unificadora sino reductora, aprendimos a desconfiar de las nociones de estilo excesivamente purificadoras: nos privan de una captación más global, en que "la impureza" está ampliamente compensada por la amplitud y riqueza de los territorios explorados. Al decir esto no pienso en la oposición que se hizo clásica desde que Nietzsche la enunció, entre apolíneo y dionisíaco; pienso mucho más en la oposición entre la aceptación de las irreductibilidades fundamentales que la creación toma a su cargo, y, si no su rechazo, por lo menos su reducción a normas unificadoras, mediante disciplinas coactivas. Probablemente las dos actitudes sean necesarias según el punto en que estamos del desarrollo de la historia, y, lejos de contradecirse, se corroboren en la escala temporal más vasta.

Así Wagner se nos aparece cada vez más como un fenómeno capital en esta síntesis operada a través de los siglos. Aunque el mensaje musical se injerta sobre el mensaje dramático, lo sobrepasa por cierto en forma progresiva, se aparta de él, incluso lo contradice. La ideología ha sido ana-

lizada como un paso de la utopía revolucionaria a un realismo reaccionario, lo que implica una traición a sí mismo. ¿Este análisis no resultaría demasiado superficial? Hay en todo el Anillo un contrapunto que se va enriqueciendo sin cesar, quiero decir el contrapunto entre la ideología propiamente dicha que se vuelve, en efecto, pesimista, incluso reaccionaria, y la ideología musical que contribuye por su parte a la multitud de los fermentos cada vez más subversivos. El lenguaje de la revolución musical, revolución del tiempo, de las estructuras, de la audición, de la percepción, se enfrenta con la sustancia de los mitos, que comprueban el fracaso y derrumbe, el retorno al orden anterior. Si bien es cierto que como él mismo lo afirmó, el Anillo no habría podido formarse sin la revolución de 1848, y que el punto de partida de la obra es una crítica social traducida por mitos y alegorías, no es esta sugestión revolucionaria lo que produjo automáticamente los aspectos revolucionarios del teatro y, sobre todo, de la música wagneriana. La línea doble que siguen la ideología y la música denuncia cada vez más la contradicción fundamental del proyecto del autor, y la denuncia pese a él. El Anillo es, en este aspecto, una obra ejemplar, que nos plantea en su meollo el problema de la política y de la creación; sobre todo después que la obra fue purgada por el nazismo de los fermentos superficiales que ocultaba, nos enfrenta con este problema: ¿revolución y arte, para retomar estos términos de Wagner mismo, son compatibles, y si lo son, de qué manera pueden serlo? Cuestión que nuestra época se ha planteado muchas veces, y a la cual dio respuestas a menudo ingenuas, a veces policíacas y coercitivas. En otros términos, ¿la revolución es extrínseca o intrínseca a la obra? Ocurre a menudo que el autor no posee la respuesta, no puede formularla por sí mismo, y que las consecuencias de su obra son totalmente diferentes de sus previsiones. Marx lo ha hecho notar elocuentemente a propósito de Balzac. Un proselitismo inmediato e ineficaz, transmitido por medios inadecuados, puede resultar fundamentalmente reaccionario. El ejemplo reciente, en otro nivel, de las *canciones de protesta* norteamericanas, resulta suficientemente edificante a este respecto: cuando el contenido subversivo se reviste con una música que utiliza los clisés comerciales, el producto entra inmediatamente en un circuito de distribución que lo valoriza como mercancía y deserta fundamentalmente de los fines que se propone perseguir, al transformarse en un objeto de consumo, que se absorbe rápido, se descarta rápido, se olvida rápido. Wagner constituye para nosotros el ejemplo exactamente opuesto: la música se rehúsa, por su existencia misma, a llevar el contenido ideológico que está encargada de transmitir. Por otra parte, desde hace siglos, con el consentimiento de los compositores o no, se ha tratado muchas veces de hacer de la música el soporte de una ideología: antes fue una religión, hoy una ideología política. El resultado no está a la altura de las esperanzas, es lo menos que podemos constatar... El texto expresa la ideología, si se trata de una obra con texto; la música se mantiene obstinadamente cerrada, y es capaz de traducir con un gran lujo de recursos la subjetividad del compositor, pe-

ro no de explicar racionalmente su comportamiento o sus opciones ideológicas. Es así como a un texto subversivo puede corresponder una música reaccionaria, y una ideología reaccionaria queda desmentida por una música subversiva. Wagner, a pesar suyo, no escapa a esta regla. Es por eso que las reacciones respecto de su comportamiento me parecen a veces incomprensibles. La ideología con que pretendió investir su música ¿no parece grotesca, incluso odiosa? Oigamos su música, toquémosla: desmentirá absolutamente sus propósitos, como el pájaro hace comprender a Sigfrido el verdadero sentido de las palabras de Mime... El fuego de esta música purificará el baratillo de sus palabras o de sus intenciones. Por otra parte, la ideología que se le reprocha ¿no es común en otros autores románticos? No es la primera vez que se encuentra esta extraña alianza de ensueño y de acción política; basta recordar al príncipe de Homburg. En cuanto a la execración de los franceses, nació mucho antes de él, y no sin razón, a raíz de la tiranía napoleónica. Lo que se le podría reprochar a Wagner, pese a su furtiva vinculación en Dresde con la revolución de 1849, es que sea un retardatario político, y que la famosa tirada contra los welsches corresponda con excesiva literalidad, después de muchos años, a los no menos famosos enemigos de Brandenburgo. No es el único territorio en que Wagner se encontraba, especialmente en 1876, en una posición de retraso en relación con lo que se pensaba o se hacía en otros lugares. Basta contemplar la concepción visual del Anillo en el Bayreuth de 1876 para convencerse de ello: los impresionistas ya habían producido algunos de sus más hermosos cuadros. En cuanto a la poesía, el "frisson nouveau" había aportado sensaciones que se aventuraban por caminos muy distintos de la escenificación de mitos nórdicos, la cual se emparentaba más con las preocupaciones de comienzos de siglo; la *Saison en Enfer*, los *Chants de Maldoror* ya están escritos cuando se produce la primera representación de Bayreuth. ¿Es aún necesario recordar, en este contexto, el genio de Nietzsche y sus tremendas desilusiones respecto del Wagner que no es música? Se podrían agregar muchos nombres a esta lista, y Dostoievsky es uno de los primeros... En la Europa en la que pretende actuar ideológicamente, la Europa de Marx y de Engels, Wagner está lejos de hacer un papel brillante; pero el dramaturgo, el músico Wagner dan un permanente mentís al ideólogo Wagner: en este plano es y sigue siendo imbatible, absolutamente subversivo. No es en absoluto sorprendente que dos judíos, Mahler y Schoenberg, sean los herederos más ilustres del pensamiento musical del antisemita más obtuso; pues su herencia musical sigue siendo privilegio de los que saben comprenderla, captarla y asumirla, mientras que su herencia ideológica la recogerán Wolzogen y Chamberlain —y más allá de la insipidez de éstos, será adoptada por un poder político no precisamente insípido, que se sirve de la evidencia de la música, pero también de la ambigüedad ideológica, para camuflar su brutal dominación—. De todas maneras, con o sin música, habría existido igualmente el poder político nazi; como todos los poderes políticos, buscan sin cesar justificaciones intelectuales y tratan de fundarse

en una cierta historicidad de las "obras maestras del patrimonio nacional". En este caso, las palabras de Wagner se prestaban al camuflaje, pero su música permanece irreductible; es por eso que su música vive, mientras que su ideología se ha transformado en documento.

Si la personalidad de Wagner ha suscitado tantas polémicas y controversias, si aún las suscita, es porque su ambición era grande, desmesurada. ¡Tanto mejor! Lo que se llama el romanticismo fue una gran aventura, una audaz empresa del espíritu; no tienen por qué quedarnos solamente chucherías heroicas y nostalgias agostadas. A menudo se lo quiere reducir a eso, a manierismos levemente extravagantes, a comportamientos excéntricos, a una sentimentalidad aparatosa y barata. Es muy lamentable que se asignen al romanticismo estas dimensiones mezquinas, que nos consuelan, supuestamente, de vivir en un tiempo inexorable. La empresa de Wagner planteaba otro tipo de exigencias; si bien ha fracasado, y mucho, en ciertos aspectos, se puede percibir que en muchos otros constituyó un logro que excedió toda medida. Wagner representa, esencialmente, el mito que se ha vuelto eficiente por obra de la estructura musical. Para llegar a ello, tuvo que cambiar las estructuras tradicionales del pensamiento musical, de las cuales la más importante es el tiempo. Es curioso que en ninguno de sus escritos hable de este componente primordial. Evoca en otros términos el tema en la carta de Mathilde Wesendonck sobre el arte de la transición en *Tristán*. El tiempo reestructurado, el tiempo re-buscado, ahí está, a mi parecer, la verdadera subversión de Wagner. ¿Esto puede parecer menguado si se lo compara con las ambiciones revolucionarias del comienzo? No me lo parece de ninguna manera. Las revoluciones en profundidad de nuestras categorías mentales son las que tienen, en última instancia, las consecuencias más lejanas y más radicales; Wagner puso en movimiento, para siempre, los procesos irreversibles de esta revolución.

24. CAMINOS HACIA *PARSIFAL**

Para la generación a la que pertenezco, Wagner era música "olvidada"... Esta música formaba parte de la educación general, al mismo título que las obras fundamentales del pasado, pero era difícil establecer contacto con el mundo que ella representaba. La polémica, después de haber envenenado durante largo tiempo los juicios sobre Wagner, ya no tenía objeto, parecía inútil, absurda: una especie de indiferencia había reemplazado a las posiciones partidistas. ¿Qué tiene de asombroso?

Cada generación se apropia de ciertos conflictos en los que la siguien-

* Programme *Parsifal* del festival de Bayreuth 1970, págs. 2-14 y 63-68.

te deja de interesarse. Al leer las opiniones expresadas por diversos compositores, descubríamos que su admiración o su aversión se amalgamaban con reacciones puramente pasionales —y que el sarcasmo, y también el respeto, pasaban a menudo al costado de la obra de Wagner, de lo que suscita el interés y provoca las consecuencias—.

Por un lado, Berg, si bien se muestra profundamente irritado, hasta escandalizado, por un culto reducido a las dimensiones de espíritus anquilosados, siente un apego sentimental por Wagner; su emoción está muy próxima a ser mística. Por el otro lado, Debussy y Stravinsky inauguran la era del escepticismo y de la negación: Debussy, por motivos evidentes —la figura de Wagner y su música lo habían fascinado tanto que deseaba romper y olvidar—; Stravinsky, por motivos no menos evidentes, aunque opuestos —la ilusión, el énfasis retórico y la implicacion personal siempre le resultaron insoportables—. La generación de 1920-1930 no hizo sino retomar, con menos envergadura, los reproches de estos predecesores. Ocurre que precisamente sobre *Parsifal* Debussy y Stravinsky divergen fundamentalmente. Stravinsky ve en esta obra la apoteosis del culto del yo, denuncia en ella elementos de una seudorreligión, fenómenos que considera eminentemente odiosos, muestra del pecado de orgullo más imperdonable. Debussy, por el contrario, considera a *Parsifal* como la *excepción* que justificaría a Wagner: genial desmentido a la *Tetralogía,* dice Debussy, por la libertad de la invención y la ausencia de las fórmulas que lo irritan tanto en el resto de la obra. ¿Hay que considerar a *Parsifal* como una obra "liberada" de los excesos debidos a una concepción teórica demasiado agobiante, como una arquitectura cuyos andamiajes han realmente desaparecido, o bien como la obra más representativa de los defectos y de las manías de su autor?

¿Hay que considerar a *Parsifal* como un acto crepuscular de adoración de sí, como una sublimación debido a las condiciones teatrales ideales al fin obtenidas?

Sin negar la unidad de concepción que vincula la invención en los dos campos, aún se podría revaluar hoy a *Parsifal* desde el punto de vista de la creación teatral, o desde el de la elaboración musical. El procedimiento de gestación, en Wagner, nos invita casi a esa separación de hecho, ya que éste escribía primero el texto y luego la música sin que el primero sufriera modificaciones notorias. Por otra parte, se ha comprobado desde hace largo tiempo que existe una sensible diferencia de nivel entre las dos actividades del compositor; la concepción dramática prevalece sobre la calidad literaria propiamente dicha, pero la música se ubicaría a su vez sobre un plano aun más elevado.

En la elección de su material teatral, *Parsifal* nos remite a las obsesiones y a los temas fundamentales de comienzos del romanticismo. La historia de *Parsifal*, inscripta en esa Edad Media de leyenda, tan cara al naciente decimonono, aparece como una supervivencia demorada en el panorama literario de los años 1870-1880. Se trate del teatro, de la literatura

novelesca o de la poesía, sobre todo de esta última, el descubrimiento y la resurrección de la Edad Media son acontecimientos cuya novedad está agotada. Sin duda, *Parsifal* no es sólo eso, y en él se mezclan muchas otras influencias filosóficas o literarias más *modernas*; pero es significativo haber elegido este cuadro, revelador de un mundo del pasado en un medio intelectual cuyas preocupaciones habían sufrido un cambio considerable. Demos sólo como referencia más extrema la obra de Rimbaud, escrita totalmente antes de la terminación de *Parsifal*. No es la única vez que se presentan divergencias semejantes cuando dos generaciones sucesivas colisionan y se superponen; pero sigue siendo particularmente sorprendente el abismo que separa a dos universos contemporáneos como el de *Parsifal* y el de la *Saison en enfer*... El drama de Wagner se apoya sobre una idea que todos los grandes románticos, luego de Goethe, pusieron en un momento u otro en el corazón de su obra: la Redención por el amor divino; Berlioz da la señal, Schumann no podrá evitarla, Wagner hace surgir una hipérbole flamígera. Sin querer ser sarcástico, se puede afirmar que la falta, el pecado le cuadran más que la Redención, en la que los críticos tienden a enrolarse en una sublimación excesivamente suave.

Las Muchachas-flores, esas tentaciones de jardín, se nos aparecen igualmente como personificaciones un poco simples y unilaterales de la *falta* metafísica, del pecado contra Dios, ya que la castidad por sí sola no puede pretender ese rol único en la ruptura con lo sagrado.

En la anécdota dramática no faltan detalles que pueden parecernos hoy inoportunos. Esto no debe hacernos olvidar la originalidad de ciertos personajes y de ciertas situaciones. Desde este punto de vista, parece que el segundo acto, al presentarnos en toda su complejidad la figura de Kundry y al describirnos la relación extremadamente ambigua que se establece entre los dos protagonistas, Parsifal y Kundry, sigue siendo de mayor actualidad que el resto del drama. Este acto, por su temática, opone una vehemente contradicción a la "dignidad" a veces afectada de los otros dos. Se articula sobre dos momentos mágicos: el llamado por el nombre, y el beso, *revelaciones* que ayudan a Parsifal a descifrarse, y luego a definirse. Estos dos gestos simbólicos son por cierto menos "accesorios" que la lanza, o la paloma, pues mantienen un carácter esencial e interior y escapan a la imaginería convencional de la santidad y de la pureza, en la empalagosa versión transmitida en el curso de los siglos.

Por otra parte, si *Parsifal* sólo fuera una fábula teológica referida a un mundo y a un tiempo dados, su interés resultaría indudablemente limitado. No se trata entonces, a mi entender, de celebrar un culto ficticio reconstituido para las necesidades de la representación, sino de manifestar el impulso de un pensamiento metafísico que oscila de la potencia a la debilidad. En términos de religión cristiana, esto se inscribe en la tristeza del hombre privado de la gracia divina, en el remordimiento y el dolor infligidos por esta privación, pues la vida y la fuerza le vienen de ese contacto permanente, sin cesar renovado, con su creador. Esto se inscribe también

en la búsqueda de la Verdad a través de los obstáculos que se interponen, para llegar a disciplinarse, a olvidarse antes de renacer en Dios. La idea de Redención, común en muchas religiones, ha perdido por cierto su atractivo en su acepción estrictamente ritual; pero no lo ha perdido la búsqueda del individuo por sí mismo, las emboscadas que ésta supone y la disciplina espiritual que exige. En este sentido Wagner se ha despojado de muchos elementos "heroicos" y va más directa y profundamente que por el mero uso del pasado, al corazón de las cuestiones metafísicas fundamentales. La saga del Anillo no se presta siempre fácilmente a la transposición, que está ligada en forma estrecha con una mitología circunscripta. *Parsifal*, como *Tristán*, desenmascara inmediatamente lo esencial, suscita un mito primordial, transpone fuera del lugar, fuera del tiempo, la interrogación, la duda inherentes al ser humano. Como el combate, la dificultad, la angustia se consideran factores positivos, *productivos*, la resolución de los antagonismos, tranquilizadora, lenificante, nos parece desembocar en un éxtasis bastante pálido. El conflicto de *Tristán* queda en suspenso y deja a nuestra imaginación el privilegio de un campo abierto. Parsifal, aunque Wagner se haya defendido valientemente de ese peligro, aparece un poco como el *Deus ex machina* que trae consigo el *happy end* y la suavidad.

Se ha discutido mucho para saber si los héroes de *Parsifal* eran verdaderamente cristianos (bajo esta rúbrica Amfortas asume el papel de principal acusado), y si la obra misma era tan cristiana como Wagner lo proclamaba. ¿Este debate tiene aún alguna importancia? Para el creyente "hay algo más hermoso que Parsifal, es cualquier misa rezada en cualquier iglesia". Para el agnóstico el conjunto de estos dogmas y rituales pertenece a una especie de prehistoria del espíritu humano. La importancia de la creación wagneriana tiene que consistir entonces en otra cosa, para que pueda movilizar nuestra atención y nuestra sensibilidad. En la medida en que la representación teatral está ligada a la visión convencional de la beatitud sagrada: manos juntas, ojos elevados al cielo, posición arrodillada, la religión sólo estaría pintada en la obra bajo un aspecto caricaturesco, que podría ofender a unos y regocijar a otros. En la medida en que ciertos episodios de la literatura sagrada están vinculados con personajes imaginarios, la intención puede parecer sacrílega, o más simplemente, paródica. (Todas esas vanas querellas sobre los aplausos al final de los actos —porque el acto pagano podía sancionarse con aplausos, y los otros no— derivan de este engorro fundamental en que se encuentra el espectador para decidir si opta por el espectáculo de la religión o por la religión del espectáculo...) También Wagner construyó su obra sobre estas ambigüedades; aunque las querellas hayan perdido su pasión polémica para degenerar en una cuestión de etiqueta, subsiste la duda en cuanto a la rectitud de las intenciones.

Como quiera que se resuelva el problema de la validez religiosa, el formalismo ritual y la significación del culto arrastran a la obra hacia un pasado mítico y añorado, un edad de oro perdida, que es por cierto, también ella, una característica del romanticismo, sobre todo del período final de

éste. Tampoco en este caso debe engañarnos la fecha de la obra respecto de su in-actualidad. En *Parsifal* encontramos expresada con particular nostalgia esta constante intrusión del pasado, de ese pasado anterior a la *falta*. Claudel habla de "ese gusto por los recitativos: el personaje se detiene a cada instante para predicar sobre los orígenes y narrar el pasado. La historia que se desarrolla es continuamente una anexión del presente por el pasado". Se ha reprochado a menudo a Wagner sus largas exposiciones, sus interminables relatos, sus innumerables justificaciones. Entre los cargos formulados, el de la locuacidad de Gurnemanz se repite muchas veces. Sólo que ¿estamos tan seguros de que se trata justamente de mera charla? ¿Se puede decir que se remonta constantemente al diluvio y no nos ahorra nada de las descripciones, detalles y móviles de la catástrofe? ¿El hecho de que no nos perdone ninguna circunstancia en la génesis de la desgracia se debe solamente a una irrefrenable verborragia? En realidad, lo que al principio puede parecer largo y superfluo, uso abusivo del relato, exceso de lógica, enraíza en nosotros el conocimiento de los protagonistas. Este procedimiento injerta sobre la intriga real presente una cantidad de intrigas imaginarias, pasadas. Se establece una red constantemente controlada entre el punto en que estamos de la acción dramática y los diversos datos fundamentales que nos han hecho llegar a este momento de la evolución; el tiempo se mueve sin cesar sobre dos planos, en que el presente implica el pasado y el pasado condiciona al presente. En el caso de *Parsifal*, este retorno está lejos de ser gratuito, porque aviva a cada instante el remordimiento, la nostalgia del poderío perdido, porque invita sin cesar a la comparación entre un presente miserable y un pasado glorioso. El futuro se inserta por sí mismo en esta red de tiempo mediante la promesa reiterada de la liberación y la permanente alusión al héroe destinado a cumplirla.

Así como el tiempo se manifiesta bajo sus tres aspectos, ligados en un apretado haz por el remordimiento y la esperanza, también el espacio acusa un aspecto simbólico. Es extremadamente sorprendente esta frase de Gurnemanz:

> *Du siehst, mein Sohn,*
> *zum Raud wird hier die Zeit*

(Ves, hijo mío, aquí el tiempo se vuelve espacio), que unifica los dos componentes fundamentales. La idea que aquí esbozamos no fue realmente proseguida. Reaparece no obstante, episódicamente, en la transformación mágica del dominio de Klungsor, en la evocación de Kundry, en el relato de las peregrinaciones de Parsifal. En cada uno de estos casos lugar y tiempo se ligan por un fenómeno de ósmosis, que se explica en el nivel superficial por la clarividencia y la magia, y que implica en el plano más profundo la definición misma del drama.

Teatralmente, lejos de ser una genial excepción, como quería De-

bussy, *Parsifal* lleva al extremo la unidad de concepción que ya había presidido la organización global del *Anillo*, descarta las incoherencias, hace pasar la anécdota por una severa ascesis, da una prioridad absoluta a lo esencial. En este sentido *Parsifal* es realmente *moderno*, más de lo que nos sugieren el sustrato ideológico y las circunstancias escénicas.

Musicalmente, ¿qué decir de él? Dejando de lado el segundo acto, ligado en forma muy evidente a la *teatralidad*, a lo que ésta implica de contrastes llamativos, de tensión, de estallido, de sobresaltos y de cesuras, ¿el primero y el tercer acto son tan poco dramáticos como se ha dicho? Las quejas se refieren sobre todo al largo relato de Gurnemanz, que paralizaría tanto la música como la acción, y ubicaría a *Parsifal* en una categoría mal definida entre el oratorio y la ópera. Esta observación es menos *crítica* de lo que parece: *Parsifal* ya no es, en efecto, *una ópera*; yo diría que el vocablo que utilizó Wagner, *Bühnenweihfestspiel,* no indica tanto el deseo del autor de instaurar una ceremonia, como la necesidad de explicar su intención formal, y de *nombrarla*. Probablemente *Parsifal* es el punto de llegada —provisorio— de una tradición que remonta a Schütz y a Monteverdi, para citar sólo a dos compositores ilustres entre tantos otros. Se opera en esta obra una síntesis entre las *Pasiones* y la *Opera,* entre espectáculo abstracto, imaginario, y espectáculo concreto, teatral; entre Bach y Mozart, el de la *La flauta mágica*. Aunque sólo fuera por el empleo reiterado de las masas corales, no se puede eludir esta asimilación. Pese a la continuidad a la que se aplicó Wagner, la trama del primer acto deja percibir, amalgamadas en una forma compleja, las antiguas nociones de recitativos, de *ariosi* y de corales. Los coros de *Parsifal*, en el curso de este primer acto, no son coros de acción sino por cierto de reflexión —o de plegaria, si nos atenemos a un vocabulario más limitado—. Esos coros, destinados a las tres fases de la ceremonia ritual: preparación, cumplimiento, acción de gracias, encuadran la acción dramática aislando a sus tres protagonistas: Amfortas, Titurel, Parsifal —este último se vuelve presente por los vehementes reproches de Gurnemanz—. (Estos son aquí, además, la representación concreta de los tres aspectos del tiempo: presente, pasado, futuro).

La participación coral, tanto en este caso como en los otros, acarrea una consecuencia extremadamente importante desde el punto de vista de la forma: proporciona contrastes entre las zonas que delimita, donde las formas se vuelven más simples, más claras, más *legibles*, en una palabra, y los tramos de acción, donde la música, al estar atada al texto de una manera instantánea, implica una forma más compleja, más ambigua, más difícil de captar. No de otra manera ocurre con el conjunto de las Muchachas-flores; no se trata de una escena fuera de la acción, sino de un *intermezzo* de virtuosidad y de brillantez entre las dos escenas principales, de forma más compleja.

Se podría analizar así la ópera siguiendo los tramos de claridad y de complejidad formales que se alternan en el curso de una estructura de vasta dimensión. En función de lo cual, el tiempo desempeña un papel de pri-

mordial importancia: es muy fluctuante en lo que yo llamaría el relato, la acción, y se fija y estabiliza en la reflexión, el comentario. Reencontramos en estas grandes alternancias, más que nunca, el modelo de las *Pasiones*, de *La flauta mágica* y de la *Missa solemnis*, modelos innegables, premisas de la síntesis personal efectuada por Wagner. Me parece entonces que toda polémica sobre el valor espiritual de un ritual religioso trasplantado a la escena, resulta desprovista de interés y de consecuencias. Hay quienes se escandalizan a veces (todavía), o se ríen socarronamente, ante esta comunión, tomada tan ostensiblemente de los relatos bíblicos, a través de las ceremonias eclesiásticas. Pero nadie se escandaliza, ni se ríe, al oír cantar al Cristo en las *Pasiones* —lo que es igualmente incoherente: ¿sería condenable el gesto y el canto no lo sería?—. Se trata, en definitiva, de una *Pasión* escénica, y conviene no tomarla por *más* ni por *menos* de lo que es.

¿Habría que echarle la culpa a Wagner de que se haya acusado generalmente al aspecto: *celebración* de la obra? En parte, sí. Pues al ver claramente que *Parsifal* no respondía a la estricta ortodoxia católica, que se mezclaban en la obra muchos elementos "impuros", que la teología tendría sin duda alguna algo que decir y que reprochar, se protegió tácticamente de toda malhadada acusación insistiendo sobre la festividad religiosa tomada al pie de la letra. Por este motivo *Parsifal* puede sufrir de un desequilibrio y tender a ser una ceremonia lenta, solemne, que excluiría toda ruptura de tono, pues todo estaría "ennoblecido" con miras a la edificación, a la santificación. No parece que ideológica y musicalmente la obra se beneficie mucho con tal uniformidad de enfoque, pues así se nivelan las asperezas del drama, sus ambigüedades y contradicciones, pero en la misma medida su significación se debilita.

Al reducir los contrastes, al forzar a cada característica para que entre en el mismo molde, sólo se llega a menudo a subrayar la *longitud* de la obra: esta longitud que fue el principal argumento y el blanco fácil de los detractores de Wagner. Existe por cierto, de entrada, una longitud provocada por la distorsión del tiempo teatral cuando ésta pasa de las palabras a los sonidos. La acumulación de frases escritas tiene por consecuencia que se distienda, a veces exageradamente, la duración de la música, pues el tiempo *hablado* se opone, por esencia, al tiempo *cantado*. Sabemos que Wagner "ponía en música" sus libretos después de haberlos escrito por completo, sin ninguna modificación importante; parece que arrastrado por el texto preexistente, se siente en ciertos casos *obligado* a escribir la música para sostenerlo. En esos momentos se debe adaptar con flexibilidad la duración de la música a la duración de las palabras, para evitar la fractura. Aunque la notación no transcriba estas oscilaciones del *tempo*, resultan de la lógica interna del texto y del sentido de la declamación: restos indudables del antiguo recitativo en que la música sirve de apoyo a la información dramática; mientras que en otros puntos donde el verbo acentúa ciertos símbolos, claves, ejes de la explicación o de la acción (la misma entidad vista bajo el aspecto del pasado o del presente), ese verbo debe ser va-

lorizado mediante la importancia subrayada, la ampliación, del discurso musical. En suma, la partitura debe respirar según las fluctuaciones del texto dramático —si no, hay riesgo de asfixia...—.

Quizás lo más difícil en estas largas escenas sea concebir la evidencia de su desarrollo. En efecto, no se las puede referir a ningún esquema preestablecido. Es Strauss, creo, quien comprobó que en Wagner por primera vez la forma no vuelve nunca atrás, literalmente, no se repite jamás. En su progresión, arrastra a todos los elementos temáticos encadenándolos según modos nuevos, yuxtaponiéndolos según métodos diferentes, iluminándolos así con una luz inédita, con una significación imprevista.

Esto nos lleva, sin duda, al problema de los *Leitmotiv*, cuyo catálogo se estableció en otro tiempo en forma mecánica —prejuicio contra el cual Debussy, en particular, se batió sarcásticamente...—. Muy lejos de ser esas especies de signos de circulación caminera a los que se ha intentado asimilarlos, los *Leitmotiv* tienen una doble virtud: poética y dramática —y también formal—. La estructura de la música y del drama no podría prescindir de ellos, así como no podrían escaparles situaciones o personajes. Marcan, por su evolución, una manera de "entrelazar" el tiempo y de integrar —lo repito una vez más— el pasado con el presente; implican también la progresión dramática. En cuanto a su significación poética, no puedo sino citar el texto de Claudel sobre Wagner, que ya he mencionado: "Igualmente el *Leitmotiv* que hace que este actor en escena no sea más que el fantasma desunido de este ciego personaje que está allá, eterno e inefable (sabemos a la vez, como en los sueños, que existe y no existe), esta herida que nos infiere una voz conocida. Igualmente estos temas que por todas partes y sin fin se repiten y se responden como las fanfarrias entrecruzadas de los cazadores en nuestra búsqueda por el bosque". (Baudelaire, en su estudio premonitorio —escrito en 1861, cuando sólo conocía las primeras obras del compositor— se confiesa sorprendido e intrigado por el mismo fenómeno.)

La fuerza estructural de los *Leitmotiv* reside, según he dicho, en que ligan el pasado al presente. La intención de Wagner en cuanto a la comprensión de su papel está perfecta y claramente establecida. Los elementos se nos presentan, al comienzo, del modo más simple, más directamente perceptible —aislados unos de otros por largos silencios, como tabiques, o separados de todo otro contexto: parecerían irreductibles unos a otros—. Tanto más irreductibles porque se presentan como ideas musicales absolutamente inmutables, que no pueden sufrir modificación ni transformación alguna. Melodía, armonía, ritmo parecen haberse combinado de manera de dar un resultado lo más sorprendente y estático posible; la impresión de estaticidad resulta además voluntariamente aumentada por el hecho de que estos motivos se repiten por secuencias, y por lo tanto se muestran tanto más rebeldes al cambio. Las posibilidades de transformación se nos escamotean al comienzo, para insinuarse y sorprendernos luego con más fuerza. En efecto, Wagner aprovecha, especialmente en *Parsifal*,

las posibilidades de disociación que le ofrece su material; las usa según una gran diversidad que puede ir de la alusión a la paráfrasis. A veces, es un fragmento melódico que se encuentra aislado, hasta un simple intervalo —que se pone a regir todos los encadenamientos melódicos—; a veces la alusión se reduce a una unión armónica, hasta a un acorde, característico; otras veces, una célula rítmica unifica repentinamente materiales temáticos que hasta entonces se habían mantenido totalmente extraños entre sí. He citado sólo casos de pasaje de un motivo a otro; pero a través de un hábil procedimiento de separación, y luego de recomposición de los elementos fundamentales, se produce a veces en la figura un verdadero cambio de identidad, al punto que en algunos casos ambiguos se las puede relacionar, en este punto de su evolución, con tal o cual modelo. Lo que he enunciado más arriba sobre la *legibilidad* de ciertas formas, o sobre la dificultad de captar la complejidad de otras —fenómeno que establece las fluctuaciones de la gran estructura general—, se aplica igualmente a la técnica del *motivo*. Ocurre muchas veces que el *motivo* es perfectamente legible, que el símbolo está puesto en total evidencia; pero ocurre con no menor frecuencia que el *motivo* se hunde en la ambigüedad, que la alusión es furtiva, que se la capta casi inconscientemente. Esta gradación en la evocación, de la sombra a la claridad, de la referencia esotérica a la afirmación abierta, estos diversos modos de enunciación, nutren el tejido musical orgánicamente. La técnica de Wagner revela una extrema sutileza desde este punto de vista, pues, tal como lo he hecho notar más arriba —siguiendo a Strauss—, no hay tema en su integridad primera, en suma, no hay retorno a una victoria del Orden sobre el Dédalo. Nos encontramos ante un mundo de referencias entrecruzadas que se valen de diversos grados de la percepción, referidas tanto, o más, a la creación novelesca que a la imaginación propiamente teatral. El *Leitmotiv* es más rico de significaciones y de implicaciones que la simple señal, el primario blasón, a los que se tiende a reducirlo —tanto por parte de quienes lo admiran como de quienes lo denigran—. Por cierto, puede poseer a veces la sola virtud de la señal, pero ésta sigue siendo, sin embargo, una de sus funciones más sumarías; en la mayoría de los casos informa al contenido musical sobre su propia progresión. Proust ha expresado muy bien en una página de *La Prisonnière* este rol del *Leitmotiv*, su eficacia sobre la inteligencia y la sensibilidad: "Me daba cuenta de todo lo que tiene de real la obra de Wagner al rever estos temas insistentes y fugaces que visitan un acto, sólo se alejan para volver, y, a veces lejanos, adormecidos, casi desasidos, son en otros momentos, aun permaneciendo vagos, tan insistentes y tan cercanos, tan internos, tan orgánicos, tan viscerales, que se diría que se trata menos de la repetición de un motivo que de una neuralgia". Agrega, precisando más: "Donde un músico mediocre pretendería que pinta un escudero, un caballero, mientras que les haría cantar la misma música, Wagner, al contrario, bajo cada denominación pone una realidad diferente, y cada vez que aparece su escudero, es una figura particular, a la vez complicada

y simplista, que con un entrechoque de líneas a la vez alegre y feudal, se inscribe en la inmensidad sonora. De ahí la plenitud de una música a la que llenan en efecto tantas músicas de las que cada una es un ser. Un ser o la impresión que da un aspecto momentáneo de la naturaleza".

El trazado de los *motivos* a través de sus peregrinaciones en la obra, plantea un problema delicado, y sobre todo inédito: el del *tempo*. He señalado las modificaciones melódicas, armónicas y rítmicas; sin embargo, al mencionar el ritmo me limité al sentido estricto de: figura rítmica, que rige la aparición de los *motivos*, las relaciones métricas internas que supone. Pero la "velocidad de desarrollo" según la cual se ordenan finalmente estas relaciones métricas, y luego se las percibe, varía en todo el curso de la obra. Es ahí donde hay que reconocer una *ductilidad* general de los *Leitmotiv*. La abordaremos primero desde este punto de vista del *tempo*, pues este aspecto es probablemente el que se siente en forma más directa, de una manera casi fisiológica. Schoenberg, creo, ya lo ha observado: en la literatura "clásica" los *temas* se inventan en función de una velocidad bastante precisa, precisa hasta el punto de que no había casi necesidad de determinarla de otro modo que por el carácter; si se sale de los límites a los que nos ciñe el *tempo* indicado, los elementos llegan a perder su significación, la armonía se disgrega, el ritmo pierde su cohesión, los intervalos melódicos mismos ya no efectúan correctamente su unión. Aun en Beethoven, ese maestro-analista de la composición temática, las figuras, cualquiera sea la simplicidad a la que se las reduzca, no admiten el estiramiento del *tempo*. Por primera vez con Wagner vemos cómo se expande un material musical que es al mismo tiempo acabado e inacabado, que se acepta a la vez como definitivo y como indeterminado, que pertenece simultáneamente a las categorías del pasado y del futuro, por intercesión del presente, sin que por ello se distorsione la lógica interna. La relación entre los componentes es suficientemente flexible como para que las figuras temáticas conserven su individualidad y a la vez tengan el poder de adquirir, según los perfiles, un *rendimiento* diferente. En fin de cuentas, el material es *neutro*, pero no indiferente; esta neutralidad le permite integrarse sin choques con los diversos contextos en los que se inserta, a los que se somete. No de otro modo ocurre con los intervalos melódicos y con sus correspondientes armónicos. Wagner pone el acento sobre el *intervalo* que, por ambigüedad múltiple, podrá adaptarse a una cantidad de circunstancias armónicas; él crea el *acontecimiento*, conjunción del intervalo melódico y de la agregación armónica, en función de dos potencialidades, neutras hasta entonces, que se encuentran de una manera que es *una* y *única*. Este material en perpetuo devenir es probablemente la invención musical más estrictamente personal de Wagner —pone el acento, por primera vez, sobre la *incertidumbre*, la indeterminación—; denota y marca un rechazo de la fijeza, una repugnancia a estabilizar los sucesos musicales mientras no hayan agotado su potencial de evolución y de renovación.

¿Qué decir ahora del lenguaje armónico mismo, en el seno del cual se

realiza semejante ductilidad? Desde hace largo tiempo se ha comprobado la dualidad del vocabulario armónico en Wagner, en que el diatonismo se opone al cromatismo, como en tiempos de Monteverdi y de Gesualdo, cuyos Madrigales nos proporcionan muchos ejemplos —y, prácticamente, según la misma simbólica—. ¿Cromatismo? Tinieblas, duda, color. ¿Diatonismo? Luz, afirmación, alegría. Las correspondencias casi no han variado a lo largo de tres siglos, pues Wagner las utiliza con más insistencia, y sobre todo con más amplitud. Hasta el punto que me parece difícil hablar de las tendencias "arcaizantes" de la vertiente diatónica, y del impulso "modernista" de la vertiente cromática. (O entonces habría que decir lo mismo de Monteverdi y Gesualdo, lo que carece de sentido...) En la ampliación extrema del vocabulario tonal, Wagner utiliza la dialéctica; movimiento/reposo, estabilidad/desequilibrio; en otros términos, para retomar una expresión que ya he empleado en otros temas, la *legibilidad*, unívoca, de la estructura diatónica alterna con la ambigüedad, equívoca, de la estructura cromática; de ahí el grado más o menos grande de dificultad al tratar de aprehender las funciones del lenguaje armónico en su evolución de lo simple a lo complejo. Entre estos dos extremos se mueve la polifonía de Wagner. Adorno la ha analizado con gran agudeza: "Recordemos que sus obras de la madurez bajo su forma orquestal más rica se fundan sin excepción sobre una escritura armónica a cuatro voces casi académica. Muy a menudo ésta tiene la siguiente forma: voz superior que enuncia la melodía —bajo sostenido, interpretado de manera cambiante—, voces intermedias que parafrasean armónicamente y se deslizan cromáticamente". (Agrega una explicación de este fenómeno que a mí me resulta poco convincente: "La escritura armónica a cuatro voces se explica por el respeto del dilettante y del outsider frente al "coral" regular del tratado de armonía, pero quizás también por la actitud del compositor que marca el compás. El coral ofrece la culminación del esquema armónico de los tiempos del compás donde cada tiempo coincide con un acorde". Si estas líneas pudieran aplicarse a un caso preciso, sería más bien el de Berlioz...). Sin embargo, prosigue: "Las armonías y su cohesión, pero no la escritura armónica, están penetradas por la aspiración emancipadora de Wagner, y a menudo podría parecer que mediante una escritura académica de los acordes antiacadémicos el revolucionario de la armonía quisiera conciliarse a los maestros de los que había huido". Existe, por cierto, una contradicción sorprendente entre esta fijeza de la escritura a cuatro voces, esta permanencia, esta *remanencia* del esquema de escuela, y la extraordinaria invención, la audacia a veces extrema de los encadenamientos armónicos. Adorno concluye así su análisis: "Todos estos acordes remiten a lo "antiguo", a nociones como las de pasaje, de alteración, de retardo. Pero al convertirse finalmente en el centro del proceso musical, adquieren la potencia de lo que nunca ha sido". Descripto de esta manera, el lenguaje de Wagner puede aparecer unilateral, al haber privilegiado una dimensión en relación con las demás. Por otra parte, no se ha dejado de lanzar esta acusación contra Wag-

ner y de reprocharle su falta de polifonía propiamente dicha, pese a algunas espectaculares superposiciones de temas —y se ha observado, al pasar, que las combinaciones que hace Bach de temas *dinámicos* eran mucho más complejas de realizar que el ordenamiento de motivos absolutamente *estáticos*, prestos a incrustarse en un esquema general inmóvil—. Por cierto, la polifonía armónica de Wagner —donde entre la voz melódica superior y el bajo están dos voces intermedias destinadas principalmente a *vivificar* las progresiones globales— no tiene nada que ver con lo que se ha convenido en considerar bajo la rúbrica de polifonía. Pero la evolución del lenguaje, ¿no es responsable de la evolución de la noción misma de polifonía? Según el esquema de escuela, se distingue: contrapunto y armonía, porque, en efecto, en un cierto estadio del desarrollo del lenguaje tonal estas dos nociones sólo coincidían por una hipótesis de control recíproco. Cuanto más evolucionó el lenguaje hacia la diferenciación de las funciones armónicas, tanto más estas dos entidades: contrapunto y armonía, se vieron obligadas a vivir en simbiosis para poder subsistir en competencia. (Las fugas de los op. 106 y 133 de Beethoven son ejemplos, raros, de "rebelión" del contrapunto contra las funciones armónicas invasoras). Se ha llegado con Wagner a un punto donde estas dos nociones están al borde de la fusión para dar nacimiento a un fenómeno global en el que las dimensiones vertical y horizontal se proyectan recíprocamente una sobra otra. Ocurre así que las funciones tonales resultan progresivamente corrompidas por la fuerza individual de los intervalos. Esto constituye el punto de partida de la evolución de la escritura en Schoenberg, para empezar —y luego en Berg y Webern—. Hablando de los acordes wagnerianos, Adorno extrae esta conclusión: "No se vuelven enteramente inteligibles sino a partir del material más avanzado de la música contemporánea, que ha roto la continuidad de la transición wagneriana. Considero que esta conclusión resultaría mucho más significativa aun, si se la aplicara a la fusión contrapunto/armonía, en una formulación inédita de la noción de polifonía. Por supuesto, la continuidad voluntaria, obstinadamente perseguida, en el movimiento ininterrumpido de esta polifonía no deja de acarrear ciertos "tics" de escritura, que por lo demás no soy el primero en señalar. Las innumerables cadencias rotas, en particular, resultan fácilmente desenmascarables como costuras demasiado visibles, casi cicatrices, de un tejido "normal" luego de la amputación de sus cláusulas habituales. A veces se podría restablecer, si no la primera redacción del texto, al menos el pensamiento tradicionalista que lo originó, que resultó *corregido* por razones estilísticas. Aun en *Parsifal* encontramos este tipo de desviación; pero era sin duda el tributo indispensable a la unificación del discurso musical.

La orquesta de *Parsifal* siempre ha sido juzgada según criterios diferentes de los aplicados a las de las demás obras. Debussy, que criticaba tan despiadadamente las sonoridades del *Anillo*, sentía la máxima admiración por el mundo sonoro de *Parsifal* —lo testimonió, por otra parte, en *Pelléas*—. Pero también escribió: "Se oyen en esta obra sonoridades orquesta-

les únicas e imprevistas, nobles y fuertes. Es uno de los más bellos monumentos que se hayan elevado a la gloria imperturbable de la música". Stravinsky mismo, por más alérgico que se haya mostrado a la representación que vio en Bayreuth, no dejó de escribir *Zvezdoliki*, cuya sonoridad está tan cercana a la de *Parsifal* en el empleo de los vientos. (Para no hablar del contenido místico implicado por el poema). El hecho de que esta orquesta sea "simple" en comparación con las otras obras, proviene en primer lugar de la evolución estilística, de la calidad del material musical, del *tempo* general de la obra. Con todo, es más que probable que Wagner haya reducido la complejidad de los fenómenos sonoros en función de la experiencia del *Anillo* en *su* teatro de Bayreuth. Es de creer que la partitura fue escrita en función de un lugar preciso, con el conocimiento pragmático de sus condiciones acústicas. Más que en las demás partituras, Wagner se vale aquí de los contrastes entre timbres puros y duplicaciones: a veces se *reconocerá* el instrumento, puesto claramente en evidencia como solista, la orquesta será *legible*; otras, las duplicaciones se encargarán de camuflar la identidad de los diversos instrumentos y mediante la fusión así lograda de varios timbres, obtendrán una sonoridad global dentro de una especie de *continuum* imaginario del timbre. En este campo, tanto como en los demás, Wagner persigue con intrepidez su fin: una oscilación constante entre conocimiento e ilusión. ¿Habré analizado demasiado los componentes del lenguaje wagneriano, hasta el punto de dejar evaporar su poesía y su misterio? Proust escribe no sin malicia: "En él (Wagner), cualquiera sea la tristeza del poeta, es consolada, superada —es decir, lamentablemente, un poco destruida— por la alegría del fabricante". En efecto, Wagner ha ofrecido el flanco a muchos ataques, a menudo sin benevolencia, en lo tocante a su espíritu de sistematización, a sus intentos más que racionales de domesticar a lo irracional. No obstante, encuentra en Proust un justificador, y por razones inesperadas que no dejarían de sorprender si no se pensara que se trata en este caso de un alegato *pro domo*, pues Balzac, y, se sobreentiende, Proust, fueron acusados muchas veces de haber trabajado pensando sólo en el día, sin preocuparse demasiado por un gran plan general. Cito íntegramente este párrafo porque me parece de fundamental importancia para comprender la "aglomeración" de Wagner: "El otro músico, el que me encantaba en ese momento, Wagner, que sacaba de sus cajones un trozo delicioso para incorporarlo como un tema retrospectivamente necesario en una obra en la que no pensaba en el momento de componerlo, que además había compuesto una primera ópera mitológica, después una segunda, después otra más, y de repente se daba cuenta de que acababa de hacer una Tetralogía, debió experimentar algo de la misma embriaguez de Balzac cuando éste, echando a sus obras una mirada a la vez de extraño y de padre, al encontrar en una la pureza de Rafael, en otra la simplicidad del Evangelio, se dio cuenta bruscamente, cuando proyectó sobre ellas una iluminación retrospectiva, que serían más hermosas reunidas en un ciclo en que retornaran los mismos personajes, y agregó a su

obra, en este empalme, un toque de pincel, el último y el más sublime". Llevando la consideración más lejos que la descripción de este azar feliz..., Proust examina sus beneficios estéticos: "Unidad ulterior, no ficticia, si no se habría deshecho en polvo como tantas sistematizaciones de escritores mediocres que con una abrumadora acumulación de títulos y de subtítulos ostentan la apariencia de haber seguido un solo y trascendente diseño. No ficticia, quizás hasta más real por ser ulterior, por haber nacido de un momento de entusiasmo en que se la descubre entre trozos a los que sólo les falta reunirse; unidad que se ignoraba, por ende vital y no lógica, que no ha proscripto la variedad, enfriado la ejecución. Esta unidad es (pero aplicándose esta vez al conjunto) como un trozo compuesto aparte, nacido de una inspiración, no exigido por el desarrollo artificial de una tesis, y que viene a integrarse con el resto". Lo que Proust nos da tan claramente a entender, exagerando por cierto —porque así lo requiere su demostración— el papel de la improvisación y su justificación retrospectiva, es el crecimiento orgánico de las formas en la obra de Wagner. Sin duda, hay un agotamiento sistemático de las potencialidades que le proporcionan sus materiales temáticos —entiendo este término en el sentido más amplio, se trate de intervalos melódicos o de intenciones instrumentales—; sin embargo, las ideas, para decirlo exactamente, *proliferan*. Si al comienzo se ha querido reducir la invención de Wagner a una concepción exageradamente mecanicista, se lo ha acusado, por otra parte, de ser un mago cínico de la ilusión tiránica y coercitiva. Glosando la "complejidad, el carácter de amalgama, no sólo del sonido wagneriano, (...) no sólo del timbre, sino de toda la obra wagneriana", Claudel observa en el texto ya citado: "Así como el sonido debe ser tal que no deje libre ninguna de nuestras fibras auditivas, sino que todas a la vez tienen que ser nutridas y paralizadas, también nuestras potencias de atención y de imaginación deben ser requeridas y absorbidas por la música y no ya el oído solamente, y compuestas en el sueño del éxtasis, y todas las salidas tienen que ser bloqueadas y debemos recocinarnos en la marmita de los sortilegios". En efecto, *Parsifal*, en particular, rechaza toda crítica: por su parentesco con la ceremonia religiosa, pero también por el hecho de que los lugares de la acción —tanto Montsalvat como el castillo de Klingsor— están desvinculados de toda realidad, aparecen o desaparecen según una operación mágica, y pertenecen a lo que Adorno llama la *fantasmagoría*. En este aspecto, Wagner "consuma" el sueño del Romanticismo; lo "*consuma*" por exceso. La ilusión de Weber, de Berlioz, es ingenua, "creíble"; la ilusión de Wagner está creada para destruir a *todas* las ilusiones, a la imagen del dominio de Klingsor que se transforma en desierto. Se ha hecho burla de su propio humor, cuando Wagner, cansado quizás de los excesos realistas de la hechicería y de los problemas absurdos a los que éstos llevaban ("las señoritas arrebatadas hacia lo alto con una cuerda atada al trasero"...), deseaba una representación ideal que escapara a las miserables contingencias técnicas. Su humor crítico muestra, en todo caso, que ya no se hacía ilusiones sobre la *Ilusión*.

En cuanto a la interpretación, sólo podría remitir a las diferentes ideas que he expresado respecto de los componentes individuales de la ópera; he sido suficientemente explícito sobre cada punto, como para no tener que escribir ahora un pequeño manual de aplicaciones prácticas....

Sin embargo, desearía explicarme a propósito de la palabra: "romanticismo" y de los malentendidos que ésta engendró. Hace poco he resumido mi punto de vista en una ocurrencia, cuando dije que *Parsifal* fue compuesto por Wagner, y no por Guillermo II... Me parece, en efecto, que los gestos de Wagner, en su música, no son ni enfáticos ni grandilocuentes; me parece que la grandeza verdadera prescinde de parodias demostrativas exageradas; me parece también que como el texto musical manifiesta de la manera más explícita las intenciones del compositor, es inútil querer darle un "rendimiento" superior so pena de caer en la caricatura. Sobre todo en *Parsifal,* el romanticismo es interior; las líneas musicales producen por sí mismas un impacto suficiente sin querer superponerles una "expresividad" suplementaria que, lejos de reforzarlas, las contradice a través de la oquedad de una retórica vana y superflua. Sin querer entregarme a un alegato personal, desearía hablar igualmente de la velocidad, del *tempo.* No entraré en los detalles fastidiosos, pero luego de consultar los tiempos de ejecución conservados en los archivos de Bayreuth, pude darme cuenta de que en 1882 Lévi había dirigido el segundo acto en 62 minutos; mi propio tiempo, en 1966, fue de 61 minutos —¡además eso se refería al acto más animado!—. Para el acto III, en que predominan los *tempos* lentos, en 1882: 75 minutos; en 1966: 70 minutos. La variación, como puede verse, no es proporcionalmente tan extrema... Se refleja de la misma manera en los tiempos del acto I (107/100 minutos). Se me replicará que el tiempo absoluto no interviene para nada en esta cuestión, y estoy dispuesto a aceptarlo, porque en la percepción de un todo teatral entran en juego muchos otros fenómenos —extraños al tiempo cronometrado y más importantes que éste—. Sin embargo, el equilibrio general, la distribución del tiempo son índices irrefutables; en una obra de larga duración, ésta es una de las tareas más difíciles de asumir: Saber a cada instante, aunque sea inconscientemente, dónde se está —de dónde se viene, adónde se va— y estar así en condiciones de regular una flexible velocidad de crucero, con sus tensiones y relajamientos. Sí, aun en *Parsifal,* esta respiración no debe bloquearse por una especie de sentimiento de que lo sagrado es inmóvil —o inmutable...—.

Incidentalmente, esto me lleva a hablar de tradiciones. Wieland Wagner, en su ensayo titulado "Denkmalsschutz für Wagner", puso las cosas en su lugar en lo que concierne a la realización escénica. No puedo dejar de seguir sus conclusiones y adoptarlas respecto de la *lectura* de la partitura: toda ejecución tiende, a través del desciframiento de esos jeroglíficos y signos que se llaman partitura, hacia un fin desconocido. La obra mantiene su potencial de novedad para quien conserve en sí ese deseo de la novedad y de lo desconocido. ¿Qué se podría hacer con un objeto muerto,

enterrado bajo el polvo de las circunstancias pasadas? Quizás sea ésta, en definitiva, la lección de la *Gesamthkunstwerk:* la obra de arte total sólo existe en la ficción de un absoluto que se oculta. Parafraseando a Claudel, afirmaré: Tenemos que alcanzar inexcusablemente esa voz que nos llama, sin que pierda su acento de irreparable y de inaccesible, fuente inagotable de delicias y de desesperación.

25. ¿MAHLER ACTUAL?*

¡Cuánto tiempo se requirió para que saliera no de la sombra, sino del purgatorio! Un purgatorio tenaz que, por mil razones, no quería soltarlo.

Demasiado de director de orquesta, y no bastante de compositor; a lo sumo, un compositor que no sabe desprenderse del director de orquesta; demasiada habilidad, no bastante maestría.

¡Y lo confundió todo! De la ópera, que dirigió con pasión, no hay rastros directos en su obra; en cambio, en el noble terreno sinfónico sembró a montones la mala semilla teatral: el sentimentalismo, la vulgaridad, el desorden insolente e insoportable hicieron su aparición con estrépito y largueza en este coto reservado. Sin embargo, un puñado de fervientes adeptos vela en el exilio póstumo: se dividen fácilmente en dos campos, los progresistas y los conservadores —estos últimos se rotulan verdaderos defensores de una obra que los primeros han traicionado—.

Y además el error de ser judío en un momento de nacionalismo exacerbado —reducida al silencio total en su país de origen, la memoria de este impuro va menguando hasta el punto de desaparecer—.

Y todavía: mitología en la que Bruckner y Mahler retornan incansablemente como una especie de Cástor y Pólux de la sinfonía. Después de Beethoven, imposible llegar más allá de nueve: la dinastía sinfónica es abrumada por el destino cuando trata de franquear la cifra fatídica. (Después, compositores menos dotados lograron realizar tal hazaña...)

¿Qué podía quedar de esta catástrofe?

El recuerdo de un intérprete prodigioso e incómodo, riguroso y excéntrico.

La presencia de algunas partituras, las más cortas, fáciles de captar, aceptables. Durante muchos años estas pocas cosas han bastado. El apetito sinfónico tradicional se saciaba con otras longitudes menos complejas, menos exigentes. Las ejecuciones raras no suscitaban la adhesión, dejaban dudas no sólo sobre el valor, sino también sobre la calidad de la empresa.

* Prefacio al libro de Bruno Walter, *Gustav Mahler et Vienne*, Paris, Librairie Générale Française, págs. 11-26.

Sobre la otra vertiente, la modernidad había sobrepasado esta obra y la había relegado entre los saldos de un romanticismo superado, desprovisto de actualidad, mirado con decidida conmiseración. Todo iba a contrapelo en esta música "fin de siglo": el exceso de abundancia en todo, mientras se insistía cada vez más severamente sobre la economía.

Abundancia del tiempo, abundancia de los instrumentos, abundancia de los sentimientos, de los gestos... ¡la forma se hunde bajo estos excesos! ¿Qué puede valer una música en que la relación de las ideas con la forma se pierde en las marismas de la expresividad?

Llegamos al final de un mundo que se indigesta de riqueza, se asfixia de plétora: la infatuación, la apoplejía sentimental son lo peor, y lo mejor, que le puede ocurrir. ¡Adiós, romanticismo adiposo y degenerado!

¿Adiós?

Cuando las obras se empecinan en sobrevivir, no hay adiós... ¿Se las despide? ¿Abruptamente? ¡Se empeñan en quedarse! ¡Soberbiamente!

Así, la depuración, una vez cumplida, dejó en su camino algunos verdaderos esqueletos. Pero luego de esta larga inatención resurgió lo auténtico, nos obliga a reconsiderarlo, nos interroga con insistencia sobre nuestra negligencia.

¿Qué éramos? ¿Culpables o superficiales? ¿No teníamos ninguna excusa?

Tal como esta obra nos había sido presentada, preservada por manos piadosas, es cierto, pero rapaces —quiero decir desprovistas de esta generosidad que abre el futuro por medio del pasado—, acaparada por la fidelidad (¿en qué momento la fidelidad se vuelve traición?), podía inspirarnos una buena dosis de desconfianza.

Desconfianza que incluso nos hacía sospechar que los compositores de la Escuela de Viena sentían un apego sentimental localmente circunscripto. A primera vista, el vínculo no era tan visible, pero las oposiciones lo eran, resultaban flagrantes.

No obstante, luego que la modernidad terminó con el ascetismo, la exuberancia volvía al espíritu, con persistencia —a punto tal que comenzó la exploración retrospectiva, enriquecida por perspectivas novedosas, con el espíritu alertado por las experiencias actuales y provisto por ellas de una agudeza adquirida con sacrificio—.

La percepción, probablemente saciada de sentidos simples, de significación unilaterales, sueña con ambigüedades, con un mundo en que las categorías no sean tan simples como para que resulte fácil reencontrarse.

¿El orden? ¡Qué importa esta noción restrictiva!

¡Bien! Al diablo con todas las nociones restrictivas: orden homogeneidad de las ideas, del estilo, legibilidad de las estructuras.

Dejemos de lado, por un momento, estos prejuicios paralizantes. ¿Es tan fácil? ¡Por cierto que no! Sobre todo si uno no quiere dejarse influir por las circunstancias exteriores. En este caso preciso, qué difícil resulta eludir la leyenda que amalgama obstinadamente la vida y la obra, la prueba di-

recta y la experiencia cumplida, el melodrama y la agonía. Demos su lugar a la exégesis entusiasta y enfrentémonos directamente con los desiguales monumentos que él nos ha dejado.

Una primera ambigüedad nos hace sentir incómodos: este límite a veces imposible de definir entre sentimentalidad e ironía, nostalgia y crítica. No se trata de una contradicción real, sino de un movimiento pendular, de un repentino cambio de iluminación que hace que ciertas ideas musicales juzgadas triviales, superfluas, se vuelvan reveladoras, indispensables, al pasar a través de este difícil prisma.

La banalidad que tanto se le reprochó al comienzo —hasta el punto de ver en ella una deficiencia de invención— ¿todavía nos impresiona como insoportable? ¿No sería precisamente ésta la que provocó un vasto malentendido sobre la popularidad? El oyente "en primer grado" se basa a menudo sobre confortables clisés, trivialidades edulcoradas, todo un paisaje rápido, evanescente, de un pasado conservado en viñetas. Esto encanta a unos, irrita a otros —impide a unos y otros ir más allá de esa apariencia primera, que es la antecámara...—.

Sí, este material existe. Puede parecernos a veces limitado, previsible en exceso; de una obra a otra la fuente casi no varía. Luego de citar la marcha y todos sus derivados militares o fúnebres, las danzas a tres tiempos: länder, vals o minué, el repertorio folklórico provincial y local, hemos completado casi el recorrido de esta temática "prestada", fácilmente acotable. De la primera obra a la última se trata de una permanencia llamativa: clisés heredados del pasado cultural o del pasado en bruto.

En contraste con este reservorio de "trivialidades", encontramos el repertorio de los grandes gestos teatrales: heroico, sublime —música de las esferas y del infinito—; dimensión grandiosa de la que lo menos que se puede decir es que perdió su urgencia. ¿Pero de dónde proviene que esos gestos, muertos en otros compositores, conserven hoy su fuerza patética? ¿No es porque lejos de ser triunfantes, disfrazan un paroxismo de inseguridad?

¡Qué lejos está el romanticismo seguro de sí y orgulloso de su heroísmo! Qué lejos está también la ingenuidad del primer acercamiento a las fuentes populares.

En el mundo de Mahler existe, indudablemente, la nostalgia; pero comparte bien o mal su territorio con la crítica, incluso con el sarcasmo. ¿Cómo el sarcasmo? ¿No es la característica menos musical que existe? ¡La música ama los valores francos, se adapta mal a ese doble juego de la ironía y de la sinceridad! Nunca se está seguro: ¿es verdad, es caricatura? Con un texto, uno se orienta sin muchos obstáculos; pero ¿en la música "pura"?

La ambigüedad, la burla sólo se comprenden verdaderamente a partir de un texto basado sobre convenciones aceptadas, reconocidas. Distorsionar las convenciones —acentuación exagerada o desplazada, tempo reducido o estirado, instrumentación insólita, prismática, descomponedora— basta a menudo para producir este juego basculante. El humor llega,

en la agresión, a invadirlo todo con un color irreal, fantasmagórico, hasta hacer pasar el tema por los rayos X y darnos de él esa arborescencia fuliginosa, que nos alerta y nos depista: un mundo de huesos entrechocados, no ya de carne, realistamente descripto por la extravagancia, incluso lo grotesco de las combinaciones sonoras; un mundo salido de la pesadilla y presto a volver a ella; un mundo de sombra, sin color —de cenizas, sin sustancia—. ¡Qué ásperamente se capta, qué vigorosamente se expresa ese universo espectral en que se deshilacha la memoria!

¿Es sólo eso lo que nos atrae, los reflejos sentimentales, extraños o sarcásticos de un mundo en perdición que un hombre ha sabido captar con agudeza? ¿Bastaría eso para retener y cautivar nuestra atención? Hoy, la fascinación proviene con toda seguridad del poder hipnótico de una visión que abraza con pasión el fin de una época —que debe morir sin remedio para que otra renazca del anonadamiento: esta música ilustra casi con excesiva literalidad el mito del fénix—.

Sin embargo, más allá de la sustancia crepuscular, más sorprendente, existe ese trastorno con que Mahler conmociona el mundo de la sinfonía. Con qué resolución, con qué salvajismo a veces, ataca la jerarquía formal de sus formas hasta él amplificadas, pero cristalizadas en una convención rígida y decorativa. ¿Es el teatro lo que lo impulsó a la devastación dramática de las formas coercitivas? Así como Wagner saqueó el orden artificial de la ópera para crear en el drama una trayectoria infinitamente más demiúrgica, Mahler trastorna la sinfonía, devasta ese territorio demasiado ordenado, asedia con sus fantasmas el sancta sanctorum de la lógica. Beethoven, ese bárbaro que en su tiempo sembró profusamente el desorden y el desconcierto, ¿no es el verdadero ejemplo que debemos evocar? ¿Y la extensión, también, más allá de lo "razonable", de las formas que había tomado como modelos?

¿Se puede hablar de una dimensión extramusical? No se ha omitido hacerlo, y los programas escritos por el autor, de los que luego se mostró muy arrepentido, han fomentado el malentendido. La intención descriptiva no sería ni una innovación ni una característica personal; por el contrario, sería más bien el sello de una época que, luego de Berlioz y Liszt, se complace en excitar la imaginación musical mediante imágenes —principalmente literarias, pero tomadas igualmente de las artes visuales, compitiendo con la "pintura" en un terreno desigual...—.

La dimensión extramusical en Mahler abandona esas playas de la asimilación para afectar a la sustancia misma de la música, su organización, su estructura, su poder. Su visión y su manera de hacer poseen la dimensión épica del narrador; tanto en sus procedimientos como en su material se asimila ante todo al novelista. La obra se sigue llamando sinfonía; subsisten los principios de los movimientos: scherzo, movimiento lento, final, aunque su número y orden sean constantemente alterados de una obra a otra. La instrusión muchas veces repetida del universo vocal en algún punto cualquiera de la sinfonía, la inclusión de efectos teatrales por medio de

instrumentos colocados fuera de escena, todo eso corroe los límites de un género preciso. Sólo el universo novelesco tiene libertad suficiente para permitirse un juego semejante con el material que emplea y la manera en que lo emplea. Mahler, liberado del teatro visual, que era su obsesión profesional, se entrega a menudo con frenesí a esa libertad de mezclar todos los "géneros"; se rehúsa a distinguir entre los materiales nobles y los otros, engloba toda la materia prima a su disposición en una construcción vigilada sin duda con atención, pero liberada de límites formales no pertinentes. Poco le importan la homogeneidad, la jerarquía, nociones absurdas en este caso; nos comunica su visión con todo lo que ella implica de noble, de trivial, de tenso, de relajado. No elige dentro de esta abundancia, pues elección equivaldría a traición, a renunciar a su proyecto primordial.

Por eso descubrimos al oírlo una manera distinta de percibir el desarrollo musical. A primera vista persiste la impresión de que la forma propiamente musical no es susceptible de soportar semejante acumulación de hechos, de que el relato —musical, insisto— se pierde en meandros inútiles, de que la sobrecarga borra la intención, de que la forma se disuelve en la complejidad, de que la dirección desaparece bajo los incidentes que no terminan de multiplicarse, de que estos movimientos pletóricos se hunden abrumados por la abundancia de material y el exceso de retórica. Una audición muy restrictivamente musical daría razón a tales argumentos. Pero entonces, ¿cómo escuchar? ¿Cómo percibir? ¿Basta con dejarse llevar por la narración, flotar a merced de las fluctuaciones psicológicas, no dejarse distraer por el detalle y considerar sólo la dimensión épica y el impulso que ésta imprime a la imaginación? ¡Sí, se puede! La fuerza de la música es suficiente para adaptarse a la pasividad del oyente, pero ¿es enriquecedora? El ideal sería poder seguir con exactitud la densidad del relato.

¡Qué no se ha dicho sobre la longitud de las obras de Mahler! Si se habla de "himmlische Länge" en el caso de Schubert, ¿qué expresión habría que inventar para describir la dimensión temporal temible que preside ciertos movimientos de las Sinfonías! Sólo es agotador o fastidioso oír con una orientación mal dirigida esta inmensa extensión. (Si el problema se plantea para el oyente, con mayor razón se le plantea al intérprete: la diferencia sólo reside en la agudeza y la previsión.) Pierde su sentido referirse a una arquitectura clásica con sus referencias aseguradas; lo que hace falta es asumir la densidad de los sucesos musicales, la densidad del tiempo musical —laxo o comprimido según lo exija la circunstancia dramática—. Sin duda, es básica en toda música esa ductilidad del tiempo musical, pero no constituye el fenómeno primordial de la percepción; en este caso tiene una tendencia constante a asumir ese rol, se antepone a menudo a todas las otras categorías, es ella la que nos guía para ayudarnos a separar lo que conviene escuchar globalmente de lo que hay que escuchar con una agudeza casi analítica. La ductilidad del tiempo musical nos ayuda a percibir los planos de la narración, nos ayuda a ordenar instantáneamente la proliferación del relato.

Debemos adaptar nuestra manera de escuchar dentro de los movimientos mismos, sobre todo cuando se trata de los grandes movimientos épicos; pero en la Sinfonía misma, los diferentes movimientos requieren una calidad de audición diferente, pues difiere su punto de vista estético, y su importancia o más bien su densidad en la distribución general no es la misma. El mundo de Mahler, universo no homogéneo, si los hay, que asume el riesgo de las incoherencias e incluye la citación y la parodia como procedimientos legítimos, nos reenseña a escuchar de una manera más variada, más ambigua, más rica.

¡Qué curiosos son los extremos que presenta toda la obra de Mahler! Se pasa directamente del lied excesivamente corto a la sinfonía excesivamente larga. ¡Nada de obras de extensión común! Uno puede asombrarse... Hasta se puede preferir la captación del instante, la inmediata perfección —sin problema—, la agudeza de la transcripción que caracterizan a los breves lieder. Una vez expresada la idea esencial, ¿por qué estirar, alargar, amplificar más allá de toda expectativa? Y sin embargo, por más perfecta que sea la concisión de estos "poemas", la verdadera dimensión de Mahler reside en esos movimientos largos, desmesurados, a menudo problemáticos, pues la difícil lucha con la dimensión épica resulta ser más fascinante que un logro de dimensiones demasiado visiblemente circunscriptas por los límites de un género muy caracterizado. Mahler sería probablemente menos atractivo si no fuera a veces tan incómodo de seguir. En su enfoque "hiperdimensional" entra muy poco de la satisfacción finisecular con la pomposidad, el gigantismo y la megalomanía, la satisfacción de la abundancia en su paroxismo; se revela en él mucho más una ansiedad demiúrgica: la angustia de suscitar un mundo que prolifera más allá de todo control racional, el vértigo de crear una obra en que participan por igual el acuerdo y la contradicción, la insatisfacción ante las dimensiones reconocidas de la experiencia musical, la búsqueda de un orden menos evidentemente establecido y menos complacientemente aceptado. La obra ideal escapa a todas las categorías definidas, las rechaza como tales para participar de cada una de ellas. En la encrucijada de un teatro, de una novela, de un poema imaginarios, la sinfonía se vuelve el lugar de encuentro por excelencia; la expresión musical reivindica todo lo que se le niega, decide asumir el todo de las posibilidades del ser, deviene verdaderamente filosofía —escapando a las contingencias de la transmisión puramente verbal—.

¿La ambición de este propósito puede conciliarse con la economía de los medios? ¿El ascetismo sonoro está en su lugar dentro de semejante concepción? Por supuesto, sabemos que la restricción, la disciplina, pueden llevar a resultados prodigiosos, y que cuanto más penetra el espíritu en la profundidad de la invención, tanta menor necesidad tiene, quizás, del aparato exterior que se pone a su disposición; rechaza la aparente riqueza para llegar a la comunión más penetrante cuando el medio de transmisión le resulta soberanamente indiferente: el material sonoro, perfectamente

dominado, se ve relegado no sólo al lugar más humilde, sino que se lo dota del atributo más insólito que existe: la ausencia. Música para la reflexión, libro de meditación, canto para sí mismo a comunicar más allá de la realidad de los sonidos. Esto ha existido; Bach, por cierto, y Beethoven, casi, que aborrecía al miserable violín; mientras que Wagner se regocija aún, en lo más profundo de su reflexión, con la profusión sonora, la plenitud instrumental; depurada, clarificada, transparente, está ahí, subyacente, poderosamente, tensando por dentro la esencia misma de la expresión. ¡Cómo olvidar este ejemplo, esta amalgama, esta fusión, en el seno del pensamiento musical, del concepto y del medio!

En Mahler, ¿el medio no habrá tomado un lugar desmesurado en relación con el concepto? ¿No habrá abuso de poder, y no se caería entonces en la virtuosidad seductora pero vana? Las reacciones inmediatas ante la obra se orientan prácticamente todas en este sentido: se elogia, o se critica, la virtuosidad o la extravagancia; no se cuestiona la habilidad, se le reprocha enmascarar la ausencia de contenido, se la acusa de distraer la atención, de apartar la percepción musical hacia categorías superficiales, y, en fin de cuentas, superfluas. Mahler, director de orquesta, ¿no tiene el defecto que se considera inherente al intérprete: disfrazar la falta de originalidad de sus concepciones —o, en el mejor de los casos, su incertidumbre— con una manipulación cuyos secretos controla, casi indebidamente, mediante su dominio del oficio? Se acusa a esta raza híbrida de saber maniobrar demasiado bien; se la declara fácilmente culpable de trampa, hasta de traición.

Sí, hay virtuosidad sonora en Mahler; está constantemente visible, pero es raro que sea ostentosa; aunque pueda llegar a ser convencional, utiliza casi siempre los registros de la invención de un modo excelente. Se coloca por cierto en una perspectiva histórica bien definida, y, desde este estricto punto de vista, no explora un territorio absolutamente desconocido; acepta —incluso para transgredirlas— las convenciones, las normas del siglo XIX: la predilección por el corno bastaría para confirmarlo, si no hubiera muchos otros indicios característicos de este estado de espíritu. La comodidad de la manipulación instrumental es tan grande, que podría pasar a veces por descuido, si la extremada minucia de la transcripción no nos alertara, constantemente, a la vigilancia. Mahler está obsesionado, no sin razón, por la eficacia de su notación; como director de orquesta había podido experimentar muchas veces con cuánta "libertad" lee y reproduce el instrumentista las indicaciones, con cuánta frecuencia las ignora, por simple descuido, o por pereza. En su notación, Mahler lucha todo lo posible contra la inercia, tanto como desconfía de los hábitos adquiridos, de las reacciones mecánicas "naturales". Como si *él* supiera —como *él* sabía— que su material musical resultaba a veces ambiguo, al deslizarse por la incertidumbre entre ironía y sentimentalidad, no cesa de poner en guardia, de llamar al orden. Es su voz inconfundiblemente personal lo que se encuentra en estas numerosas indicaciones, positivas y negativas en igual nú-

mero: exhorta y retiene, alienta y frena, da impulso y reaviva el sentido crítico: lo que hay que hacer consiste en primer lugar en saber qué es lo que no hay que hacer, la cualidad requerida pasará primero por el defecto a evitar. Incluye, en verdad, el esquema del intérprete en el esquema de la composición, en una medida nunca registrada antes de él; incorpora las exigencias del intérprete a la marcha de la invención, sin dejarse, sin embargo, condicionar por ellas, pues las domina hasta el punto de que no quiere contentarse con lo que existe, sino que prevé lo posible por extensión y extrapolación. Es esto, y no una vana virtuosidad, lo que denota al profesional de la interpretación, al hombre que estuvo en contacto cotidiano con las grandezas de un oficio que entusiasma, y también con las tareas y obligaciones minuciosas de una técnica coercitiva. De ahí a creer que las exigencias de la transcripción conducen a una interpretación rígida de los signos, que la autoridad viva se vuelve forzosa obligación póstuma, que bastaría ser exacto, correcto, para dar cuenta de un pensamiento extremadamente móvil, que la observancia objetiva podría suplantar a la recreación de una poderosa subjetividad, hay una inconmensurable distancia que no podrá franquear el servilismo sin imaginación. Mahler pone en guardia a su intérprete, pero no pretende inhibirlo; por todo lo que podemos saber al respecto, él mismo no padecía de ningún modo de esta tendencia a la inhibición, sino todo lo contrario; pero no podía resolverse a confundir "interpretación" con inexactitud: la libertad más exigente requiere precisamente la disciplina más severa, pues sin ella se reduce a la caricatura y se contenta con aproximaciones —disfraces, a veces groseros, de una verdad que por lo demás es profunda, respetable—. Tanto más que al entregarse inconsideradamente al frenesí, incluso a la histeria del momento, resulta devastada la motivación primordial. Se destruye la ambigüedad esencial de esta música —al hacerlo, se la vuelve eminentemente trivial, se la vacía de su contenido profundo—; se destruye, además, la estructura subyacente que equilibra todos los momentos del desarrollo para hacer de ellos el paseo caótico de un barco de cabotaje sin brújula. Los campos magnéticos de Mahler son infinitamente más sutiles que una grosera demostración con limaduras de hierro.

La dificultad de la lectura en el caso de Mahler reside, sin duda, en las divergencias entre gesto y material; el gesto tiende a devenir cada vez más "grandioso", mientras que el material se expone a volverse cada vez más "vulgar". La incoherencia nace tanto de esta contradicción fundamental como de la imposibilidad de unir entre sí los múltiples momentos de su trayectoria en la composición misma; esta trayectoria hace proliferar las ideas musicales en torno de algunas polaridades esenciales. Cuanto más se avanza en su obra, tanto más se ve que la textura adquiere una densidad no por el espesor sino por la multiplicidad de líneas: la polifonía se desarrolla en un entrecruzamiento constante y continuo, en el cual los elementos se vinculan cada vez más con una temática determinante: nada de elementos de relleno o de complementariedad, sino células derivadas de fi-

guras principales. Conciliar la minucia en el detalle y la grandeza del diseño: esto es lo que no resulta fácil de realizar y que, sin embargo, nos restituye el equilibrio inestable de las fuerzas que actúan en su invención; la dificultad de aprehender estas dimensiones opuestas, de forzarlas a coincidir según una misma perspectiva, le planteó a Mahler los mismos problemas que nos plantea a nosotros, y que definen el carácter más profundo, más personal de su creación.

No parece hoy injustificado que una obra tal haya requerido tiempo para imponerse. La abundancia y la proliferación pueden seducirnos hoy más que antes, al recordarnos los fastos olvidados o rechazados durante una cantidad de años como superfluos o impuros. Sin embargo, esta reacción simplista no podría justificar por sí sola la afición que se fue manifestando poco a poco hacia una obra rechazada al comienzo por su ambigüedad, esa ambigüedad que hoy constituye su mérito. Vincularla con una corriente "progresista" que llevaría directa llanamente a la escuela de Viena, sería forzar las cosas y hacerles decir lo que no pueden significar. Hay demasiada nostalgia, demasiada ligazón con el pasado, para hacer de él, sin prejuicio, un revolucionario que desencadenó un proceso irreversible de renovación radical; es precisamente lo que percibieron sus primeros adeptos, que se apegaron ante todo a esta nostalgia: vieron su aspecto sentimental y rechazaron el lado crítico que debía desazonarlos mucho. Hay, por otra parte, una voluntad tan obstinada de superar las categorías del pasado, de forzarlas a expresar algo para lo que no estaban originalmente destinadas, hay una persistencia tal en la extensión de los límites, que no se puede confinar a Mahler en una definición tipo "último-de-su-estirpe"; participa, a su manera muy personal, en el futuro: esta participación nos parece hoy más evidente, cuando ya actuó y maduró una cierta depuración de las nociones estilísticas, y preferimos encarar un lenguaje más compuesto, una expresión más compleja, una síntesis más abierta. Sin duda las fuentes de su inspiración, la geografía misma de sus obras pueden parecernos estrechamente circunscriptas, cerradas en un mundo que, lejos de renovarse, queda fijado obsesivamente sobre ciertos medios de expresión, reflejos de una forma de sociedad que va desapareciendo sin remedio. Puesto que prácticamente estas fuentes ya no existen, podemos considerarlas con una mirada más serena, como testimonios valederos que ya no somos capaces de entender directamente; ese material adquiere, en consecuencia, el valor de un documento, y, más bien que rechazarlo, lo consideramos como el primer grado de la invención. Por lo tanto, estamos en condiciones de atenernos exclusivamente a la transformación, a la transmutación. Seguimos, a todo lo largo de la obra, la evolución de la expresión a partir de elementos básicos idénticos que nos sirven de puntos de referencia esenciales. La amplitud y la complejidad del gesto, así como la variedad y la intensidad en los *grados* de la invención: he aquí lo que hace actual a Mahler; he aquí lo que lo vuelve indispensable para la reflexión de hoy sobre el futuro de la música.

26. CHIEN FLASQUE*

De él mismo:

"Ya no hay nada que hacer por ese lado, hay que buscar otra cosa o estoy perdido".

"Si fracaso, tanto peor para mí. Es porque no tenía nada en el vientre".

"Qué suerte ser viejo. Cuando era joven, me acosaban: '¡Vas a ver un día! ¡Espera! ¡Vas a ver!' Y bien, aquí estoy, no vi nada. Nada."

*

Descripción de una atrofia glandular: los estilos de Satie; los descubrimientos —o invenciones— de Satie; el humor de Satie.

*

Los tres estilos de Satie:
—el estilo armónico e impresionista —*Gymnopédies* y la suite—;
—el estilo Paulette Darty, valses cantados o no;
—el estilo contrapuntístico —a la manera académica— el despojamiento, la claridad, el clasicismo.

*

Algunas invenciones de Satie:
—los acordes de novena con resoluciones excepcionales;
—la supresión de la barra de compás;
—las "vueltas a";
—la simplicidad;
—sus discípulos.

Sólo le falta para completar su gloria ser fundador del concurso Lépine (sección pequeños inventores).

*

Estuvo a menudo al día, a veces se anticipó a su día: siempre su música fija una fecha. *Les Sarabandes* datan de 1887, es decir, son anteriores en catorce años a las de Debussy...

Los *Valses* datan de 1900, nada más...

Socrate data de 1918, o sea diez años antes de *Apollon Musagète*...

*

Socrate: a retener entre los mitos nobles del augusto despojo de la vejez. (Acercándolo al nocturno XIII y a *Pénélope* de "nuestro" Fauré. Pensando más o menos en la muy conocida anécdota de Noé).

* Sobre Erik Satie. *Revue musicale*, nº 214, 1952, págs. 153-4.

*

El humor de Satie, el mejor: "el maestro de Arcueil". Un título, excelente; sin que le siga música.

*

Los descubrimientos de Satie y los poliedros de Achras... ¡Cómo no le cortaron las zorejas* a este "precursor"!

*

Señalemos este pasaje de Jarry. Que el lector lo transcriba a su entender, en relación con la necesidad de una polémica sobre Satie.

"*M. Ubu*. ¡Cornegidouille! Señor mi conciencia, ¿está Ud. seguro de que él no puede defenderse?

La Conciencia. Absolutamente; así que sería muy cobarde asesinarlo.

M. Ubu. Gracias, señor, ya no tenemos necesidad de Ud. Mataremos al Sr. Achras, porque ya no hay peligro, y lo consultaremos a Ud. más a menudo, porque Ud. sabe dar mejores consejos que lo que hubiéramos creído. ¡A la valija! (*La encierra*).

La Conciencia. En ese caso, Señor, creo que podemos, y así en lo sucesivo, quedarnos ahí por hoy.

...Y por los siglos de los siglos, etc.

27. ¿SCHOENBERG, EL MAL AMADO?**

A decir verdad, Schoenberg suscita más respeto que afecto... La admiración de sus discípulos hacia él fue ilimitada, hasta incontrolada. La oposición, e incluso el odio a lo que él representaba, fueron no menos excesivos. Esta figura de profeta, que se reverencia, pero que se teme, ¿quiso él tenerla? ¿Es responsable de ella? ¿Está destinado al "fracaso" de Moisés?

Parece que, sobre todo hacia el final de su existencia, se cansó de ese rol eminente pero ingrato que su siglo le forzó a asumir. El *nombre* de Schoenberg, por sí solo, evoca querellas ideológicas: incluso no se discute sobre su obra, sino sobre el principio de su lenguaje musical. Se mezclaron en esto cuestiones raciales o divergencias de cultura. Finalmente, la dualidad de su personalidad, tironeada entre el conservadorismo y la aventura, confundió por completo las cartas de este juego ya difícil, ahuyentó a un buen número de ingenuos para los que una situación debe ser clara si se pretende que se la comprenda y acepte.

Si me interrogo a mí mismo a este respecto, no puedo sino comprobar prácticamente lo invariable de mi punto de vista. Aprendí a descubrir los

* *Zoreilles* en el original francés. [T.]

** Publicado en alemán en *Die Welt*, 7 de setiembre de 1974. Inédito en francés.

laberintos de Berg superando el obstáculo sentimental que me separaba de él. Aprendí a mantener distancia frente a la luz demasiado evidente de Webern, pese al fervor de su propósito. Pero en el caso de Schoenberg, sólo me siento seducido por un período relativamente breve, pero capital. A lo cual me apresuro a agregar que casi todos los principales descubrimientos de este siglo están incluidos en él, y que por breve que sea, el período esencial de Schoenberg marca a la música con una fuerza irremediable.

Según la cronología de sus obras, Schoenberg compuso rápidamente y en forma espasmódica, a menudo bajo la influencia violenta de textos que provocaban su música. El tiempo de la composición es, en general, muy breve —*Erwartung* es el ejemplo más llamativo de ello—. Aun las obras de gran envergadura, si bien abarcan largos períodos de su existencia, son creaciones esporádicas: abandonadas, retomadas, olvidadas, reencontradas... La historia de las obras de Schoenberg denota una invención impulsiva, discontinua —en suma, "genial", en el sentido más convencionalmente romántico de este término—. ¿Cómo conciliar este *hecho* con el intelectualismo de que se lo acusa? (Habría que preguntarse, en primer lugar, por eso que se llama en general *intelectualismo*... Pero aceptemos incluso esta noción comúnmente admitida de una sequedad combinatoria, enemiga de la espontaneidad). Una sola respuesta, mágica, se presenta de entrada al espíritu. Schoenberg no ha dejado de darla, al asimilar al compositor a Dios, más o menos... La obra está ahí, desde toda la eternidad. Basta pensar la materia-prima con suficiente intensidad para que se produzca la creación: que la obra sea, y la obra fue. El "cálculo" no podría existir por sí mismo, es parte integral de la invención fulgurante. La organización es a imagen del rayo: instantánea y todopoderosa. ¡Ah, cuán comprensible resulta la fijación progresiva de Schoenberg sobre la imagen de Moisés! La zarza ardiente, y las tablas de la ley, ¿qué reducción más sobrecogedora de la creación humana suscitada, asistida, por la creación divina?

Este mesianismo sumario me irrita, estoy totalmente de acuerdo —aunque me expliquen el vaticinio como consecuencia de "la falta de éxito" de Schoenberg—. Al encontrar en torno de sí la hostilidad y la vindicta, se refugia en la actitud profética; cierta afirmación, en particular, sobre la supremacía que él habría asegurado a la música alemana por unos cien años, resulta difícilmente explicable como no sea por un furioso deseo de compensación. ¿Quizás su función pedagógica lo confirmó en un rol por el cual sentía predilección?

Asumió esa función pedagógica con alegría, mientras se mantuvo en un nivel elevado. Le pesó abrumadoramente desde que sólo fue una manera absorbente y fastidiosa de ganarse el pan. Es raro, sin embargo, que un compositor de esa envergadura haya consagrado tanto tiempo a enseñar, a formar otras personalidades. Pero ni siquiera el mejor de los pedagogos puede inventar las personalidades, las encuentra y las revela a sí mismas. Las dos revelaciones más sorprendentes y durables se produjeron al comienzo mismo de su actividad —coincidencia frágil y pasajera, que no se

repetirá nunca al mismo nivel—. Sabemos, por otra parte, que Schoenberg fue prácticamente autodidacta y que las lecciones y consejos que recibió tuvieron una importancia muy relativa, en comparación con el trabajo que aportó él mismo para asimilar la literatura musical clásica y romántica. Podemos pensar que quiso ahorrar esta dura experiencia a personalidades más jóvenes —persuadido como estaba de la necesidad de una comprensión profundizada de la situación musical para poder insertarse en ella como compositor—. Sólo se puede innovar luego de haber asumido el pasado en la forma más completa posible.

Schoenberg, ¿aventurero a pesar suyo? Escritos y anécdotas lo dan a entender. "Hacía falta un Schoenberg, la suerte me eligió..." ¡o algo parecido! ¡Qué nostalgia se apodera de él al pensar en el antiguo orden! ¡Qué persistencia muestra en vincular al comienzo sus propias obras con la elaboración de las obras maestras clásicas admiradas y tomadas como modelos! Persigue tan intensamente la adaptación y la transformación de los modelos, que los observadores superficiales ya no pueden reconocer los vínculos que lo ligan al pasado. El mismo, en el período propiamente explosivo de su creación —que se extiende a una docena de años— olvidará un poco la servidumbre respecto de la historia. La cultura musical quedará latente, ya no ocupará el primer plano de la escena; el poder de invención será tan exigente que casi no habrá lugar para la historicidad. El deseo, el placer de explorar, de renovar, serán más fuertes que la ambición de insertarse en un panorama enciclopédico. Una vez dado el paso, luego de liberarse de coerciones seculares, Schoenberg se ocupó primero de justificarse y luego de establecer una nueva *regla* que pudiera soportar la comparación, victoriosamente, con el orden abolido. De ahí esa especie de triunfo cuando cree haber establecido una nueva ley "secular" para la música, de ahí esa obstinación en presentar su universo nuevo en paralelo con el antiguo. ¿Puede durar el espejismo?

Hay decidida tendencia a ver sólo dos fases en Schoenberg: antes, la tonalidad, después, la suspensión de la tonalidad, incluido el establecimiento del sistema de doce sonidos, como si el abandono del lenguaje tonal fuera el único hecho fundamental de su existencia. ¿Es ésta la única cuestión primordial? En un primer tiempo, especie de preámbulo, nos enfrentamos con obras de prefiguración, en las que poco a poco se van precisando sus concepciones, sus exigencias. De un lenguaje general, y generalmente aceptado, va a hacer no sólo un lenguaje personal, sino incluso un lenguaje individual. Irriga la polifonía con motivos cada vez más numerosos, en que el intervalo melódico cobrará más importancia que el intervalo armónico de coordinación. Trayectoria esbozada varias veces antes de él, en Beethoven y Wagner en particular, donde armonía y contrapunto llegan a tener relaciones tan tensas que se acercan casi al punto de ruptura. Esta ruptura va a ocurrir en Schoenberg en un segundo tiempo: ruptura, estallido, y esto tanto en la forma, la manera de componer, como en el lenguaje propiamente dicho. En este período breve y extremadamente "viden-

te" (*voyant* en el sentido de Rimbaud) se produce un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos musicales. Las dimensiones se mezclan, se intercambian; la concepción desafía al orden, se renueva en un esfuerzo extremadamente tenso de invención instantánea: explora la continuidad informal, explora la fragmentación formalizada. Pero como anteriormente, toda la operación de componer queda subtendida por la irrigación persistente de motivos, de principios motívicos, de juegos de intervalos preponderantes. La invención se expande en una eflorescencia anárquica, en que la economía es por cierto la menor de las preocupaciones. Se transforma, por el contrario, en el centro de la reflexión en la transición que va a seguir, hacia la eventual codificación del lenguaje. La lava se enfría. Nos enfrentamos ahora con una cristalización, una geometrización de las formas, una verificación de los componentes del organismo musical, una clasificación de los métodos, un inventario de los medios. Ciertas obras toman el aspecto de demostración, son seguros dados a la perennidad. Este tiempo de la codificación tiende más hacia la seguridad que hacia la aventura, tiende sobre todo hacia la reinserción total en el contexto histórico tal como se lo puede concebir desde un punto de vista enciclopédico. En la misma trayectoria, Schoenberg prosigue su trayectoria fundamental: todo está irrigado por los motivos y los intervalos de base —pero en el nuevo contexto ya no debería haber conflicto jerárquico entre el intervalo melódico y la coordinación armónica, pues los dos dependían, desde el comienzo, de una misma voluntad combinatoria—. Aun antes de que nos aboquemos a explorar las consecuencias de semejante trayectoria, y hasta a criticarla, debemos comprobar su unidad y la obstinación con que la siguió.

Constato que ha habido una evolución similar en ciertos pintores de la misma generación, en particular en dos de ellos: Kandinsky y Mondrian. La mención del primero no puede sorprendernos; se conocen las relaciones más que episódicas entre Der Blaue Reiter y Schoenberg —también se sabe que se contempló la posibilidad de una relación con el Bauhaus—. En cuanto al segundo, no creo que Schoenberg haya manifestado nunca un gran interés por él. Sin embargo, si se considera la obra de Mondrian y la de Kandinsky, se percibe en ellas muy netamente la prefiguración, la eclosión y la codificación que son igualmente lo propio de Schoenberg, con las mismas aventuras, los mismos riesgos, y temo que también las mismas recaídas, los mismos desencantos. En todo caso, hay que reconocer que los gustos pictóricos de Schoenberg —quiero decir, en sus propios cuadros— tienen poco que ver con el universo de estos pintores. Dejando de lado toda cuestión de "profesionalismo", la visión del mundo de Schoenberg lo vincula más bien con Edvard Munch o con Odilon Redon... No podemos rozar este tema sin hablar también de sus afinidades literarias. No se ha dejado de denunciar la calidad bastante mediocre de los textos que él eligió, o escribió: querella inagotable, que no concierne sólo a Schoenberg. Los textos de las cantatas o de las óperas raramente han sido trozos de antología.

Pero lo que es aceptable cuando se trata de un apoyo dramático, generalmente hablando, se revela más incordioso cuando la pretensión poética y filosófica acentúan la pobreza literaria o la debilidad dramática. No obstante, los "temas" elegidos por Schoenberg revelan sus preocupaciones profundas de creador. La exploración onírica de *Erwartung* coincide con su inmersión más profunda en las fuentes inconscientes de la creación musical. La referencia a un mundo poético alejado, abolido, en *Pierrot lunaire,* se confunde con el adiós a un lenguaje considerado como perimido, insuficiente. Más tarde, las preocupaciones y las dudas de Moisés, su apego a la ley nueva y su desaliento de que se la adopte, se identifican totalmente con la crisis personal del compositor. Si bien los temas abordados por Schoenberg no convencen a menudo por sus méritos literarios, sí convencen en cambio porque pertenecen muy específicamente a su concepción general de la invención musical y describen la evolución de ésta —mientras que su pintura se mantiene impermeable; estática, datada—.

¿Existe aún el poder de Schoenberg? En la parte de su obra que él creía más digna de perennidad, ese poder se ha esfumado. En lo que al principio se podía tomar como la parte más transitoria, subsiste la fascinación. ¿De dónde proviene esta situación paradojal? Ya lo he dicho, y sólo puedo repetirme: hay incompatibilidad entre la voluntad de "hacer historia", y el hecho de la importancia histórica misma. Querer verse asumiendo un destino histórico equivale —y que se me perdone la comparación trivial— a querer ser a la vez el huevo y el polluelo. La imposibilidad biológica de esta pretensión hace caducar las más virtuosas intenciones "de inmortalidad"... Parece muy difícil, sin embargo, sobre todo en nuestra época, no estar más o menos consciente de la propia inserción en el contexto histórico y de la propia importancia, del propio poder de invención. "El deseo de inmortalidad" no es cosa nueva, particularmente en los poetas —y aun en los creadores más apegados a su tarea cotidiana se encuentra esta apelación a las fuerzas desconocidas del futuro—. ¿En qué momento este estado de equilibrio precario se inclina hacia el lado del error? En el momento, me parece, en que uno se jacta de fijar límites precisos a la evolución, en que se pone a codificar totalmente a partir del estado presente, en que confunde profecía con previsión. La conciencia de una situación histórica, la conciencia, más específicamente, del futuro, no tolera la codificación. Se ha comprobado y dicho muchas veces que el futuro no se realiza jamás tal como los hombres lo han imaginado, ni siquiera como lo han concebido. Esta opinión de sentido común ha sido a menudo blanco de encarnizados ataques con la esperanza de que el futuro no pueda escapar a nuestro influjo, de que podamos modelarlo aunque más no sea por un tiempo: ilusión que permite aceptar lo transitorio con menos impaciencia. ¿Pero lo transitorio no es precisamente lo que el creador debe aceptar, y no debe admitir que sus adquisiciones presentes se cuestionen sin cesar? ¿No debe rendirse a la evidencia de que lo transitorio es el material mismo de la perspectiva histórica, de la permanencia?

Si tomo como testimonio el ejemplo particular de Schoenberg, resulta que en el momento preciso en que tuvo la conciencia más neta de lo transitorio, de su impacto, su rol de compositor fue irremplazable, y sigue siéndolo. La codificación prematura, la seguridad respecto del porvenir, son por el contrario, dentro de su actividad, lo que zozobra en forma más rápida e irremediable. ¿Cómo prever, por qué prever? Pero también: ¿hay que vivir sólo en el instante, aunque éste sea el "corazón de lo eterno"? Se impone siempre la apuesta, ineluctable —una apuesta a la que es vano imponer deducción, límite, lógica—. Sólo pueden responder a ello las fuerzas más obscuramente, más obstinadamente inconscientes —ese "fuego central"— del yo.

28. *LULU:* LA SEGUNDA OPERA*

Liquidemos primero la querella superflua respecto del tercer acto de *Lulu*. Se trata de hacer justicia a una obra hasta ahora mutilada. Al ubicarse cronológicamente entre las obras conocidas, este acto no introduce ningún trastorno en el paisaje de Berg, sino que completa finalmente una ópera que sufrió durante más de cuarenta años de una presentación incompleta. Visto el cuidado obsesivo que ponía Berg en la elaboración formal de sus composiciones, tenemos derecho a pensar que *Lulu* resultaba mucho más desnaturalizada por una presentación truncada que por la instrumentación de la música existente.

En vista de los documentos póstumos, es posible afirmar que la obra fue terminada por Berg, que ciertos detalles secundarios podían restituirse sin temor a equivocarse, y que las numerosas relaciones y correspondencias temáticas que vinculan este tercer acto con los otros dos permiten hacerse una idea precisa de una eventual instrumentación del autor. Friedrich Cerha realizó este trabajo con cuidado, competencia y maestría, trabajo en pro de cuya terminación Adorno había insistido con ardor y perspicacia. Adorno era por cierto el hombre mejor ubicado —y mejor equipado— para pronunciar tal juicio. Este tercer acto ya no existe más como mito sino como realidad; en el futuro la interpretación de *Lulu* tendrá que abordarse en esta versión completa.

Es notable ver con qué determinación eligió Berg los textos de sus dos óperas, con qué estupor sus allegados lo ven ocuparse alternativamente de *Wozzeck* y de *Lulu*.

La sorpresa de Schoenberg frente a la elección de *Wozzeck* se refleja

* Publicación completa en Alban Berg, *Lulu*, tomo II, París, Lattès, 1979, páginas 13 y 39.

en un texto de 1949: *Puede imaginarse hasta qué punto quedé sorprendido cuando este adolescente tímido de corazón tierno se embarcó en una aventura que parecía condenada al desastre: la preparación de* Wozzeck, *drama de una acción tan trágica que parecía excluido que se lo pudiera poner en música. Objeción más grave: la acción incluía escenas de la vida cotidiana, en contradicción con los cánones de la ópera, que se basaban todavía en el empleo de trajes de teatro y de personajes convencionales.* Este juicio sobre el proyecto de *Wozzeck* puede aplicarse también a *Lulu*, y algunos familiares de Berg lo vieron no sin aprensión embarcarse en una empresa que, a su parecer, resultaba igualmente dudosa.

Hay que recordar las circunstancias en que Berg eligió *Lulu*. Luego de *Wozzeck*, meditó mucho sobre cuál podría ser el tema de una nueva ópera. Por un lado, estaba tentado por una especie de divertimiento feérico de Gerhart Hauptmann: *Und Pippa tanzt;* por otro, había conservado en su memoria una tragedia de Frank Wedekind: *die Buchse der Pandora*, que Karl Kraus le había hecho descubrir cuando tenía veinte años. Hauptmann representaba lo que había de más oficial en el teatro de entonces. Wedekind, en el extremo opuesto, era el autor escandaloso. Berg escribía a Adorno: *una de las óperas se hará, si no las dos, pero pertenecerán a dos mundos completamente distintos.* Optó por la que iba contra las convenciones de su época. De las dos tragedias de Wedekind, *La caja de Pandora* y *El Espíritu de la tierra*, hizo el libreto de su nueva ópera, *Lulu*.

Su relación fue por cierto influida por el espíritu que reinaba entonces en Berlín. Brecht y Weill habían dado el tono con la *Opera de cuatro centavos* y *Mahagonny*. Hindemith obtenía éxitos escandalosos con sus pequeñas óperas: *Cardillac, Neues vom Tage, Hin und Zurück*..., obras musicalmente bastante desiguales pero representativas de un teatro muy provocativo. Berg, como sus contemporáneos, se sintió molesto por esta corriente de crítica violenta y de provocación, específica de Berlín. Pero lo que era moneda corriente en la capital alemana no lo era aún en Viena. El entorno de Schoenberg —pese a Karl Kraus— no veía ninguna relación directa entre la nobleza de la ópera y la descripción del mundo galante o del bajo fondo, con la crudeza que esto supone en la presentación de las situaciones y en el lenguaje utilizado en los diálogos.

El universo místico y panteísta de Webern se ubicaba en las antípodas de la fauna perversa que debía atraer a Berg. Schoenberg mismo había utilizado eminentemente el teatro como expresión "noble", sea en *Erwartung* o en *Die Glückliche Hand*. Pronto se dedicó a *Moisés y Aaron;* se ve hasta qué punto el teatro de Wedekind estaba lejos de sus preocupaciones, y podía incluso chocarlo en sus convicciones profundas (es la indignación de Beethoven frente a *Don Giovanni*).

Pese a sus repulsiones, Schoenberg, en contacto con los medios berlineses, debía dar sin embargo uno de los raros pasos en falso de su creación, al componer *Vom Heute auf Morgen:* trató de escribir una comedia musical, pensando lograr éxito con una obra ligera, fácil, de acceso cómodo

—que se vincula por otra parte más bien con las recetas de la bufonería tradicional que con la crítica sarcástica de Brecht—. El apuntaba a una obra satírica, en el género de *Neues vom Tage*, pero sólo produjo una obra en la que la pedantería destruye a la alegría, una obra musical y teatralmente obsoleta. El manuscrito original de la *Suite opus 29*, que se encuentra en la biblioteca de Los Angeles, confirma la corriente berlinesa ya sensible en *Von Heute auf Morgen*; por la elección de sus fuentes y de sus modelos, Schoenberg mostraba que había sido, como todos los autores de esta época, sensible al jazz y, en general, a la música bailable que derivaba más o menos de éste. Es curioso observar en este compositor la transformación que se produjo durante su última estadía en Berlín, en los años veinte. Parece que le hubiera acometido el vértigo, él, que siempre había sido tenido en Viena por el compositor más avanzado, si no como el autor maldito por excelencia, y que, transportado a Alemania, se encontraba bruscamente desfasado en relación con las corrientes de la actualidad. Pero si bien pudo asumir entonces la figura de un romántico impenitente, la maestría de su escritura y la complejidad de su invención lo ubicaban sin embargo, indiscutiblemente, muy por encima de sus émulos. En *Moises y Aaron*, la danza en torno del Becerro de Oro o el coro final del primer acto son un ejemplo magistral de las páginas neoclásicas que un Hindemith nunca logró escribir.

En la época de las óperas de Berg, el realismo en escena estaba lejos de constituir una novedad. Alfred Bruneau ya había puesto Zola en música. Y del verismo italiano de un Leoncavallo a la *Louise* de Gustave Charpentier se había dibujado una corriente muy neta. Los partidarios de este realismo carecían, sin duda, de envergadura. Sin embargo, para restablecer el equilibrio, se podría poner en su campo a Mussorgsky: el primer cuadro de *La Boda* no es sino una conversación cotidiana, pedestre, trivial; lo mismo ocurre con ciertas escenas de *Boris Godounov.* Cuando se considera este período, uno se siente muy a menudo obnubilado por las características primordiales del teatro de Wagner que con su genio devastó la historia de la ópera; se olvida que éste prolongaba, por su elección de temas, el romanticismo de los años 1810, mientras que una cantidad de autores de menor importancia preparaban la dramaturgia, si no la música, del siglo XX.

En cuanto a Alban Berg, parece impermeable a una cierta historicidad global de la ópera, salvo para citarla en títulos o formas que le permiten hacer lo que quiere. Se inserta musicalmente en una tradición muy específica y bien circunscripta que se podría resumir con los nombres de Mozart, Beethoven y Wagner, antecedentes que no son en nada diferentes de los de Richard Strauss... Y sin embargo, no lo atrajeron ni la mitología ni la nostalgia.

Por otra parte, Berg sólo reveló su fascinación por los temas "turbios" en las dos obras teatrales a las que se consagró. Su música de cámara, la elección de textos para sus lieder, revelan mucho más un artista de la

"sublimación". Ahora bien, la *Suite Lyrique,* obra de sublimación si las hay, precede inmediatamente a la inmersión en un mundo cuya brutalidad y realismo parecían tan poco hechos para él, y el *Concierto para violín,* requiem virginal, fue escrito inmediatamente después de la composición de *Lulu.* ¿Debemos creer en una atracción de lo mórbido? ¿Hay que adoptar más bien la idea de una crítica social? Berg representa en cada caso las víctimas que son Wozzeck y Lulú, y subraya ante todo la miseria de su destino, la degradación progresiva de las relaciones de sus personajes con la sociedad, su sometimiento progresivo a fuerzas contra las cuales son muy débiles para luchar.

La pasión de la simetría

Lulu es por cierto una "moralidad", una especie de *Rake's Progress:* ascensión social hasta el asesinato de Schoen, su rico protector, luego degradación progresiva de su condición hasta el estado miserable de prostituta en Londres. Berg acentuó voluntariamente esta simetría confiando los tres roles de "clientes" de Lulú en las calles de Londres a las tres personas que mueren por culpa suya. El médico, el pintor, Schoen en los dos primeros actos corresponden respectivamente al profesor, al negro, a Jack el Destripador en el tercero. Schoen muerto por mano de Lulú se transformará en Jack, por cuya mano morirá Lulú. ¡Que no se crea en una simple economía de teatro en una pieza con numerosos personajes! Berg inventó este paralelismo que no estaba en Wedekind, y lo subrayó con referencias musicales tan evidentes que es imposible engañarse sobre su significado. Además, modeló y reordenó a Wedekind de modo de acentuar el arco constituido por este ascenso social y esta degradación.

La estructura general de *Lulu* es clara: los tres actos están construidos en dos partes —una vertiente ascendente y una vertiente descendente— con un interludio en el centro. Berg lo explicó en una carta a Schoenberg:

"Como debo cortar las cuatro quintas partes del texto original de Wedekind, la elección de lo que voy a conservar en el último quinto suscita dificultades Y tanto más aun si me esfuerzo en subordinarlos a las formas musicales (grandes y pequeñas) sin destruir el lenguaje particular de Wedekind... Sin embargo, aunque obstaculizado por problemas de detalle, el plan general para transformar la pieza en una ópera está establecido desde hace largo tiempo. Esto concierne tanto a las proporciones musicales como dramatúrgicas y más particularmente al escenario, que, en resumen, se presenta así:

Las dos piezas	*La ópera*
	Acto I. — Estudio de pintor, donde el doctor Goll, marido de Lulú, muere de un ataque.

"El espíritu de la tierra."	Acto II. — Departamento de Lulú y de su segundo marido, el pintor, que se suicida.	Acto I (3 cuadros)
	Acto III. — Palco de teatro de la bailarina Lulú, a la que Schoen promete matrimonio.	
	Acto IV. — Departamento de Schoen donde Lulú lo mata. La detienen.	Acto II (2 cuadros separados por un largo interludio) (En Berg 2 años de prisión)
	Después de diez años de prisión, Lulú es liberada por el hijo de Schoen, Alwa, y la condesa Geschwitz y vuelve al	
	Acto I. — Departamento de Schoen (mismo decorado que antes). Se convierte en amante de Alwa.	
"La Caja de Pandora"	Acto II. — Sala de juego en París. Lulú debe huir.	Acto III (2 cuadros)
	Acto III. — Una mansarda en Londres.	

"En las columnas de izquierda y derecha ves cómo he reunido deliberadamente (en mi acto II) partes que están separadas en Wedekind; en él se trata de dos piezas. El interludio con el que he ligado el último acto de *El espíritu de la tierra* con el primero de *La Caja de Pandora* es por cierto el eje de toda la tragedia, pues es en ese punto donde el ascenso de la primera parte deja lugar al descenso de la segunda."

Este episodio-bisagra, el encarcelamiento de Lulú, que no se ve en escena —y para el cual Berg había pensado en una realización filmada— sirve de eje a la forma entera de la ópera. Es curioso ver cómo de las dos piezas de Wedekind, cuyo corte está balanceado en forma distinta, Berg saca tres actos cuya simetría desplaza el acento dramático de la muerte de Schoen hacia la ausencia momentánea de Lulú por el encarcelamiento, punto de no-retorno en la ópera.

Este gusto por la forma simétrica Berg lo manifestó muy temprano. Pero al avanzar en su obra, esta simple preocupación se fue convirtiendo en una obsesión esencial. Todas sus últimas composiciones se basan en esquemas que obedecen a una simetría más o menos estricta. En el caso de la *Suite lírica*, donde tres movimientos cada vez más lentos alternan con tres movimientos cada vez más rápidos, y donde el movimiento rápido central —allegro misterioso— es a su vez simétrico. Es el caso del *Kammerkonzert*, donde la simetría de los dos primeros movimientos se inscribe en el tercero,

combinación de los dos primeros; es el caso de *El vino*, donde el movimiento central simétrico sirve de eje a los dos movimientos extremos que son uno la imagen del otro; es el caso del *Concierto para violín*.

Sin embargo, no hay que exagerar la importancia de este principio con el que Berg, incluso cuando lo aplica, se toma muchas libertades. En *Lulu*, busca a menudo equilibrios momentáneos por simetría. Se pueden encontrar ciertas "miniformas" que son modelos de este empleo restringido, como el sexteto de la tercera escena del acto I. Se abre con un golpe de tam-tam (compás 1 177), se desarrolla en crescendo hasta un calderón (compás 1 190) y redesciende simétricamente en diminuendo hasta el final, señalado por un nuevo golpe de tam-tam (compás 1 203); trece compases de un lado, trece del otro, y un compás central con una pausa. En el movimiento general de la escena, esta pequeña pieza es un paréntesis, una especie de burbuja suspendida en el tiempo. Berg indica: *Quasi a tempo, ma più tranquilo*. Por mi parte, tomo un tempo netamente más lento, con el fin de hacer más evidente esta suspensión de la acción en que todos los personajes están detenidos.

En muchos otros pasajes, si bien la construcción responde a este mismo principio de equilibrio formal, es evidente que la aplicación no es tan rigurosa. El empleo sistemático de la simetría resultaría terriblemente fastidioso, y Berg contradice sin cesar tal regularidad.

La invención de las formas

Mucho más que este procedimiento, uno de los fenómenos más complejos y más atractivos en *Lulu* es la explotación de las formas musicales múltiples. *Woyzeck* de Büchner era un esbozo póstumo cuyo lenguaje existía ya con fuerza, pero al que había que proveer de forma. Así Berg pudo ordenar las escenas de Büchner, sin forzarlas artificialmente, en un esquema general en que la estructura musical va a crear la estructura dramática.

Frente a Wedekind, el problema es totalmente distinto. Berg se encuentra en presencia de dos piezas terminadas; el lenguaje de Wedekind es discursivo, mientras que Büchner concentraba una situación en un intercambio lapidario. Por lo tanto tiene que deducir, en el sentido literal del término; también tiene que evitar la dispersión en la anécdota.

Por mi parte, la primera vez que me acerqué a este texto, tuve más bien una reacción negativa. ¿Qué es lo que la música puede hacer, estilísticamente hablando, a partir de semejante obra? Adorno, al que interrogaba, me respondió: "Espere a conocerla mejor". Y debo confesar, en efecto, que el texto va mucho más lejos que ciertas apariencias. Sobre todo, la manera en que Berg lo ha condensado le confiere una agudeza en la que yo no propendía a creer en el comienzo.

La reducción que efectúa es doble: en la dimensión de la obra, naturalmente, pero también en el interior mismo del "fenómeno" que él remite

a sus rasgos esenciales. En esto, se deja guiar siempre en el sentido de la relación formal evidente. Para él, lo importante es conservar el impulso narrativo, el flujo dramático, e insertarlo a la vez en una red formal "de seguridad". Berg se daba muy bien cuenta de que corría permanentemente el riesgo de caer en la anécdota. Desde el comienzo anuncia claramente: sí, la anécdota existe, pero se situará en una red tan apretada que nunca se la podrá percibir únicamente como tal; quedará magnificada por el aspecto formal de la música.

Esta voluntad se encuentra hasta en los nombres que da a los personajes secundarios, llamados por un nombre genérico: ya no hay Rodrigo, sino el atleta; ni Puntschu, sino el banquero; ni Hugenberg, sino el estudiante... La acción se focaliza sobre los personajes principales, Lulú, Schoen, Schigolch, Geschwitz, y reduce a los demás al anonimato.

Aquí Berg aparece como el punto de llegada —consciente y voluntario— de dos tradiciones paralelas en la evolución de la ópera en Alemania: una representada principalmente por Mozart (y Beethoven, naturalmente), que se podría llamar la ópera de números, y la otra representada por Wagner, la ópera continua. Ya en *Wozzeck* había un ensayo de formalización de las relaciones entre la música y el texto, pero mucho menos compleja que en *Lulu*. A lo largo de *Wozzeck* a una escena correspondía una idea, sea formal estricta o no —sonata, formas preclásicas—, sea táctica —invención sobre un sonido, sobre un acorde—.

El inmenso progreso de *Wozzeck* a *Lulu* consiste en que el pasaje entre las escenas, siempre separadas por interludios, ya no existe. Hay en cierto modo una fusión completa de la continuidad con la separación formal. Berg llega a ello, en particular, mediante lo que convendría llamar un *"collage"*; no un encuentro al azar, sino una repartición estructural que utiliza como elementos formales las relaciones dramáticas de los diferentes personajes en situaciones dadas, consideradas como prototipos de la acción.

Para una dramaturgia que no está tabicada en escenas cortas como las de *Wozzeck*, sino que se desarrolla en largas duraciones, con entrecruzamientos y retornos, esta formalización requiere una mayor flexibilidad y profusión de medios. Las formas en *Lulu* son más versátiles. Se superponen dentro mismo de una escena y a veces se sustituyen unas a otras (sobre todo en la primera escena del tercer acto). Berg ha recurrido unas veces a formas tan flexibles que son casi no-formas —melodrama, recitativo— e implican, en todo caso, una obediencia directa al texto, y otras veces a formas estrictas que con un menor o mayor grado de coerción fuerzan al texto a insertarse en una dialéctica musical basada en diferentes tipos de criterios, vinculados con el ritmo y con los esquemas tradicionales.

Es en este sentido que se podría hablar de formas aceptadas, como la Sonata, el Canon, aceptadas y retomadas de la historia, y de formas inventadas en que una jerarquía específica —como la del ritmo— va a dominar a las demás dimensiones del lenguaje.

No hay que tratar de caracterizar a los personajes por formas. Schoen no es la sonata, Lulú el arioso... Las relaciones no son tan rígidas, sino que existen correspondencias netamente subrayadas. Por ejemplo, todo lo que se refiere a la novia, al matrimonio, a la coquetería y a la superficialidad de una cierta sociedad mundana está expresado con características de estilo gavota, musette, que se refieren al pasado. Este neoclasicismo desaparece cuando la caracterización de los personajes o de las situaciones ya no lo requiere. Y la utilización de estas formas desusadas puede prestarse a confusión. Hace una treintena de años, yo me decía: "Por Dios, ¿por qué Berg sintió la necesidad de escribir una gavota? ¡En *Wozzeck* se expresa muy bien sin recurrir a esas antiguallas!" Comprendí más tarde que tales formas no podían, no debían tomarse en sentido literal. Berg las emplea a los fines del análisis crítico de una situación dramática. La gavota, como acabo de decir, está ligada a la idea de un matrimonio eventual entre Schoen y su novia, a la coquetería de Lulú que sueña con casarse; tiene una referencia evidentemente sarcástica, su "bonitura" no es su finalidad.

Berg no nos permite nunca olvidar que sabe manejar la ironía. Aun para caracterizar a un personaje por el que siente afecto, como Alwa, le ocurre a menudo que da un tono irónico a su sentimentalidad: mezcla notablemente sintomática de su manera de ser (en particular en los *Altenberg Lieder*). Para otros personajes, incluida Lulú, recurre a una burla más corrosiva. La usa de una manera muy diferente según la fisonomía de los personajes. En el caso del atleta, la burla es brutal, directa, construida con los medios más manifiestamente groseros: se golpea con los puños y el antebrazo sobre el piano, teclas negras, teclas blancas, glissandos; así se tipifica a un personaje cuya principal virtud es la grosería.

Pero existen medios más sutiles de irrisión: especialmente el recurso de las formas pasadas, de los ritmos anticuados, de los giros demasiado dulzones para que podamos aceptarlos como moneda de buena ley. Es así como el aspecto "neoclásico" de esta ópera, el empleo de la Canzonetta, el Duettino, la Gavota, la Arietta, la referencia expresa a denominaciones escritas tomadas sobre todo de la obra italiana de comienzos del siglo XIX, la parodia estilística y la coquetería con medios desusados, pueden entenderse como la descripción irrisoria a los caracteres en escena, y no como un "retorno" a formas pasadas.

No es excepcional que Berg haya quedado atrapado en la evolución neoclásica de los años 30. Todo el mundo pensaba, en esta época, en sacar partido de las formas antiguas. Pero a la manera de Stravinsky, que en *La Historia del Soldado,* ya en 1918, introducía tipos de danzas contemporáneas, Berg utiliza igualmente un repertorio "de objetos encontrados" no en la historia lejana, sino en el uso cotidiano. Es cierto que conocía la obra de Stravinsky —se la ejecutaba muy a menudo en Alemania en ese momento—; el ragtime que se encuentra en el primer acto de *Lulu* deriva más o menos directamente de ella. Por otra parte, en la época de la gestación de *Lulu* la influencia de Berlín estaba infinitamente más presente en el

mundo germánico y en el universo de Berg en particular que en la época de la composición de *Wozzek*. La óptica del teatro había cambiado, en particular en lo relativo a la utilización de la vulgaridad, como medio de destrucción de la vulgaridad y como instrumento de análisis crítico: Brecht, Weill y Hindemith habían sacudido el cocotero de la respetabilidad.

Esto está manifiesto en el tercer acto de *Lulu*. El tema de circo (que aparece en el prólogo) —tema voluntariamente "plebeyo"— sirve de base a los tres conjuntos que articulan la primera escena: la sala de juego en París.

Otro ejemplo: la canción del marqués-proxeneta, incluso en una colección de canciones de Wedekind, se utiliza con las mismas intenciones en que se descubre netamente la influencia de Kurt Weill y de Brecht. En el tercer acto más que en los otros dos se manifiesta la intención crítica frente a un mundo en descomposición.

Lo que sorprende en Berg es, curiosamente, el parentesco entre el sarcasmo y la sentimentalidad: como en Mahler, por otra parte, no se sabe nunca en qué momento la sentimentalidad se transforma en sarcasmo y recíprocamente. Desde sus primeras obras el equívoco aparece tanto en la elección de los textos de sus Lieder (*Altenberg Lieder*) como en la música que no cesa de hacer dudar de su sentimentalidad. Berg afirmará estos rasgos en *Wozzeck*. Como hombre sentimental, de temperamento "lánguido", sublimado en tanto artista, elegirá los textos más brutales, más reveladores de una cierta brutalidad, de una cierta vulgaridad.

También en *Lulu* el empleo de la "crudeza" es uno de los aspectos más insólitos de la obra en relación con el hombre.

La manipulación del tiempo

A un sistema de expresión paródica —donde se ubican y justifican las referencias a formas antiguas o populistas— se yuxtaponen otras estructuras formales más o menos coercitivas. En escenas particularmente complejas donde corre riesgo de dispersión en detrimento de la continuidad, se diría que Berg se precavió adoptando un marco de acción de suficiente rigidez como para ser eficaz, y de suficiente flexibilidad como para admitir los accidentes del recorrido dramático.

Es el caso de la escena del primer acto en que Schoen fuerza al pintor al suicidio. La conversación transcurre sobre un fondo rítmico obstinado (la monorrítmica, vinculada siempre en la ópera con la idea de muerte) movido por una aceleración constante; esta rítmica, que alcanza la velocidad e intensidad máximas en el momento mismo en que se descubre el cadáver del pintor, decrece poco a poco de velocidad e intensidad hasta la supuesta llegada de la policía. La forma de esta escena es muy compleja. Contiene elementos que ya se oyeron en la escena precedente, retornan en un desorden aparente y reaparecerán más tarde. Pero todos están encajados en este rigor rítmico. La rítmica informa toda la escena, constituye la envoltura de la forma, pero no la suscita.

Igualmente, la segunda escena del tercer acto que transcurre en Londres comienza con una prisa febril ante la visita del primer cliente, el profesor, y se va retardando progresivamente hasta la muerte de Lulú, que se desarrolla en un tempo de pesadilla, espantosamente lento. Se habría podido imaginar, por el contrario, que al acercarnos a la muerte de Lulú el movimiento debía haberse acelerado. Berg deja así asomar, con una gran perspicacia y una inestimable agudeza, las intenciones dramáticas del texto de Wedekind. La muerte de Lulú es ineluctable; ella misma implora que la maten y su deseo de aniquilamiento se transmite durante una extensión considerable de la duración.

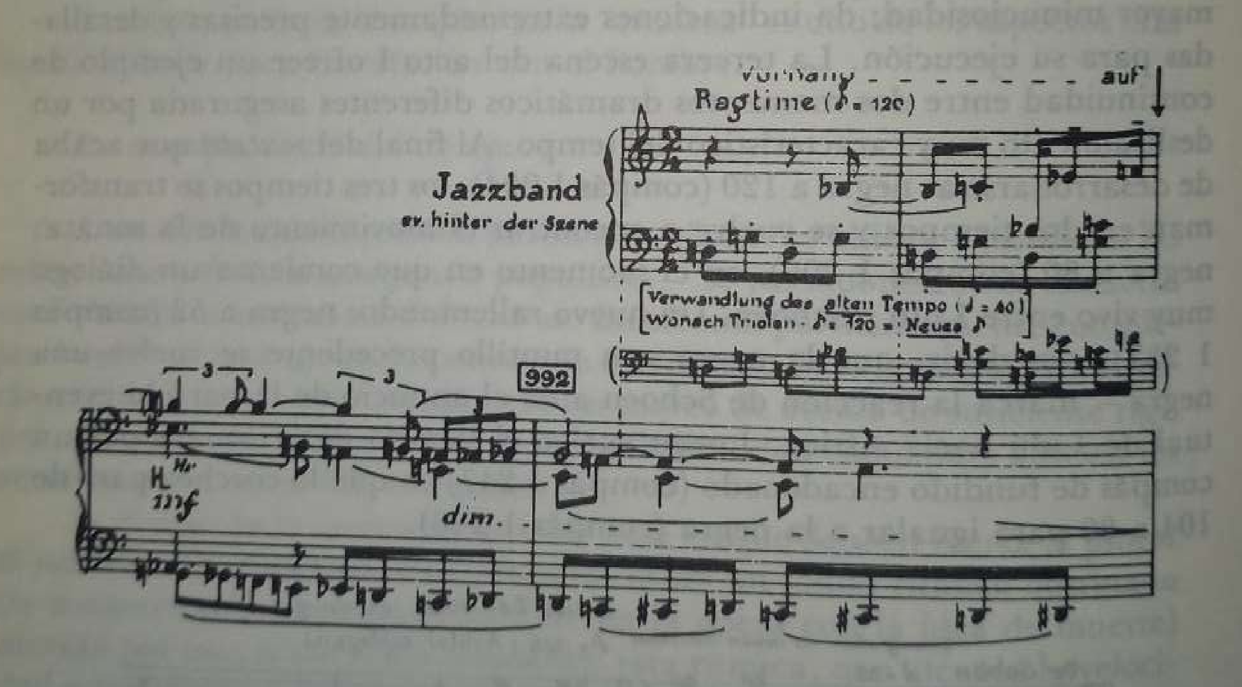
La manipulación que Berg hace del tiempo, en este caso y en muchos otros, es uno de los rasgos más significativos de su manera de reaccionar en cuanto a la anécdota, pues el retardamiento o la precipitación sirven para "formalizar" el discurso realista, para darle con ello una resonancia magnificada más allá de su sentido literal. Berg recomienda expresamente —a propósito de las dos partes de la escena (en el acto II: escena 1 entre Schigolch, el atleta y el estudiante, compás 94, y escena 2 entre Geschwitz, Schigolch y el atleta, compás 788) que utilizan el mismo texto musical—, que la segunda sea como el *ralenti (quasi Zeitlupe)* de la primera, un estiramiento del tiempo que "formaliza" pues esta repetición dándole al mismo tiempo una fuerza de expresión completamente extraña al original.

De una manera general Berg opera todos los cambios de tiempo con la mayor minuciosidad; da indicaciones extremadamente precisas y detalladas para su ejecución. La tercera escena del acto I ofrece un ejemplo de continuidad entre dos momentos dramáticos diferentes asegurada por un deslizamiento muy característico del tempo. Al final del *sexteto* que acaba de desarrollarse a: negra a 120 (compás 1 204), los tres tiempos se transforman en dos tiempos y se vuelve a encontrar el movimiento de la sonata: negra a 80 (compás 1 209), en el momento en que comienza un diálogo muy vivo entre Lulú y Schoen. Un nuevo rallentando: negra a 52 (compás 1 237) —es decir, que la negra con puntillo precedente se vuelve una negra— marca la reacción de Schoen ante el anuncio de la partida eventual de Lulú hacia Africa. Luego vuelve el tiempo de la sonata por un compás de fundido encadenado (compás 1 247) en que la corchea pasa de 104 a 80 para igualar a la negra (compás 1 248).





Así Berg se aplica a controlar los cambios de tempo que responden todos a significaciones dramáticas. Procede a menudo por superposición de movimientos que se encajan unos en otros, como por ejemplo la introducción de la música de escena en el acto I donde el ragtime en 2/4 corresponde, a razón de tres corcheas por dos, al movimiento precedente.



Pero sin duda Berg tenía, precisamente en este caso, un modelo que ningún vienés podía ignorar: la música de escena del *Don Juan* de Mozart, que superpone los tres tempi de tres orquestas.

En *Lulu*, ciertas transformaciones del tempo se despliegan sobre grandes duraciones por progresiones regulares. La monorrítmica del acto I, es-

pecialmente, está construida en cerca de trescientos compases. También en este caso resulta notable la precisión con que Berg calcula su trayectoria:

compás 669:	la corchea	a 84
c. 672:	"	" 92
c. 675:	"	" 100
c. 679:	"	" 108
c. 687:	"	" 120
c. 694:	"	" 132
c. 702:	la negra	a 76
c. 710:	"	" 86
c.717:	"	" 96
c. 724:	"	" 106
c. 732:	"	" 118
c. 739:	"	" 132
c. 748:	la blanca	a 76
c. 766:	"	" 86
c. 788:	"	" 96
c. 812:	"	" 112
c. 833:	"	" 132

que es el máximo de velocidad.

En el sentido inverso, el ritardando sigue el mismo escalonamiento. La ejecución rigurosa de tal movimiento resulta muy difícil, sobre todo para los cantantes que tienden en escena a ceder a una aceleración más rápida.

A través de ejemplos de este tipo se constata la voluntad evidente de Berg, de ejercer mediante la escritura musical el control de la progresión del discurso dramático y de imbricarlo en ella tan profundamente que resulta imposible separarlos.

También es necesario señalar la manera en que Berg utiliza a veces las formas como signos: signos de ciertos conflictos o de situaciones dadas. Si la Monorrítmica es el signo de la muerte, la Sonata es el signo de la oposición entre los dos seres, mientras que el Canon es el de su paralelismo, y las Variaciones son signo de su ambigüedad. Por cierto, en el papel se puede encontrar alguna ingenuidad en este vocabulario de signos, pero esto no impide que resulte de una tremenda eficacia.

La escritura liberada

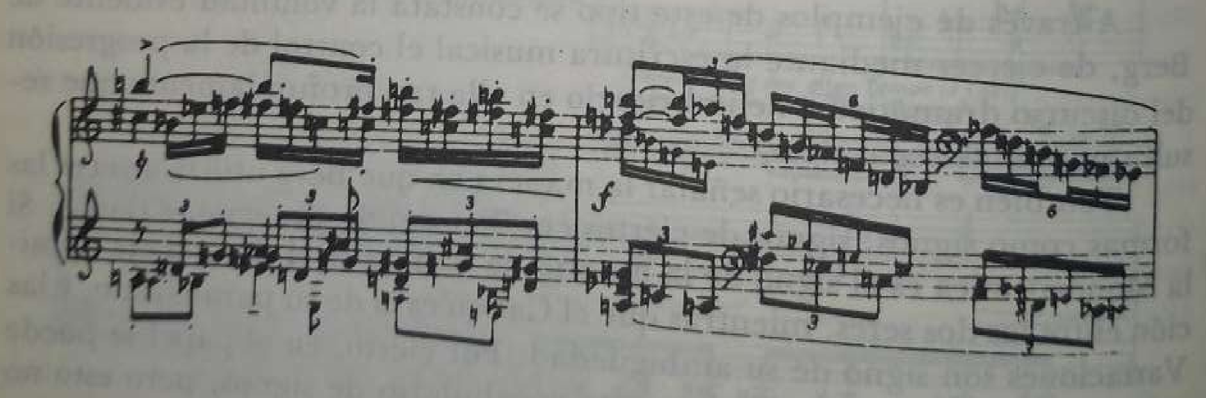
En cuanto al lenguaje musical mismo todos sabemos que se fundó sobre la técnica de la serie de doce sonidos. ¿Es tan importante? Desde el punto de vista de aquello a lo que la serie obliga, ciertamente. Berg como discípulo fiel de Schoenberg, acepta el dogma de la unidad predicado por

su maestro; en principio, pues, una sola serie preside la invención de la temática, la invención, la escritura. De hecho se trata de una respetuosa simulación: la serie original se vuelve rápidamente una referencia mítica, a la que Berg sólo recurre por precaución.

El momento de su aparición, en la ópera, no carece por otra parte de ironía. El domador, al dirigirse al público en el prólogo, dice: "No hay nada extraordinario que ver" "Es ist jetzt nichts Besondres dran zu sehn" ¡mientras canta la serie en su forma original!



¡Es también irónica esta descomposición del total cromático en tres séptimas disminuidas que Berg superpone desde el quinto compás y que utiliza sistemáticamente en el tercer acto! Es la única guiñada a las convenciones perimidas de la ópera tradicional, en que la séptima disminuida ha sido siempre el instrumento perentorio de la tensión dramática.



Desde el comienzo de *Lulu* Berg exhibe sus intenciones de utilizar los doce sonidos respetando menos las reglas que sus propias necesidades. ¿Qué hace con la serie? Mediante artificios difíciles e incluso imposibles de develar si no se conocen sus mecanismos, crea figuras temáticas que se adhieren a los diferentes caracteres: Lulú, Schoen, Alwa, Schigolch, a las situaciones y sentimientos múltiples que atraviesan la acción y se entrecruzan. En este sentido, la serie única da origen a verdaderos leitmotiv wagne-

rianos muy fuertemente caracterizados, aumentados incluso mediante una fijación instrumental que ayuda al oyente a percibirlos como señales: entre otros, el piano para el atleta, el violín para el marqués, el saxofón para Alwa. Lo notable es la simplicidad de la mayoría de estos elementos que se prestan a las combinaciones más complejas sin dejar de ser identificables. Se trata realmente de *Erinnerungsmotive*, de motivos de reminiscencia, como los llamaba Berg.

En lo referente al dogma de la serie promulgado por Schoenberg, la actitud de Berg consiste en respetarlo y a la vez ignorarlo: manipula la serie con tal libertad que saca de ella lo que allí quiere encontrar. Ciertas figuras musicales existirían igualmente sin ella; el cromatismo de Schigolch, el pentatonismo del atleta, las quintas de Geschwitz, todo eso se lo arranca a la serie sin otra justificación que la voluntad de ubicar los signos dramáticos deseados dentro del cuadro magistral schoenbergiano: astucia suprema de la obediencia que pliega la ley a sus propios fines.

Quedan por tratar los problemas de la escritura vocal. De entrada, en lo que concierne a la elección de las voces, Berg sigue las convenciones de la ópera: Alwa, el enamorado, es el tenor; Schoen, su padre, es un barítono —es difícil imaginar esto al revés—; Geschwitz, cuya personalidad es más bien masculina, es una mezzo; el estudiante travesti, una contralto... Por simples razones de credibilidad y de utilización de la totalidad de la escala vocal, Berg no tenía ningún interés en apartarse de las reglas tradicionales.

La elección de una voz de coloratura para *Lulu*, en cambio, tiene con toda seguridad un sentido particular. En el repertorio lírico que Berg conoce y ama, el único rol de coloratura que existe es el de la Reina de la Noche. La seducción, el peligro, la oscuridad que ella simboliza tienen sus correspondencias con la imagen de Lulú. Pero el acercamiento de ambos personajes no puede ir más allá de esta evocación vaga, de esta simple alusión, como se complacía Berg en señalarlo hasta en el menor de sus gestos.

La escritura de las voces es muy compleja y las exigencias de Berg hacen a veces difícil su ejecución. Distingue seis modos de interpretación:

1° diálogo no acompañado;

2° prosa libre (acompañada);

3° prosa determinada rítmicamente por los corchetes de las notas y sus ligaduras, sin altura precisa;

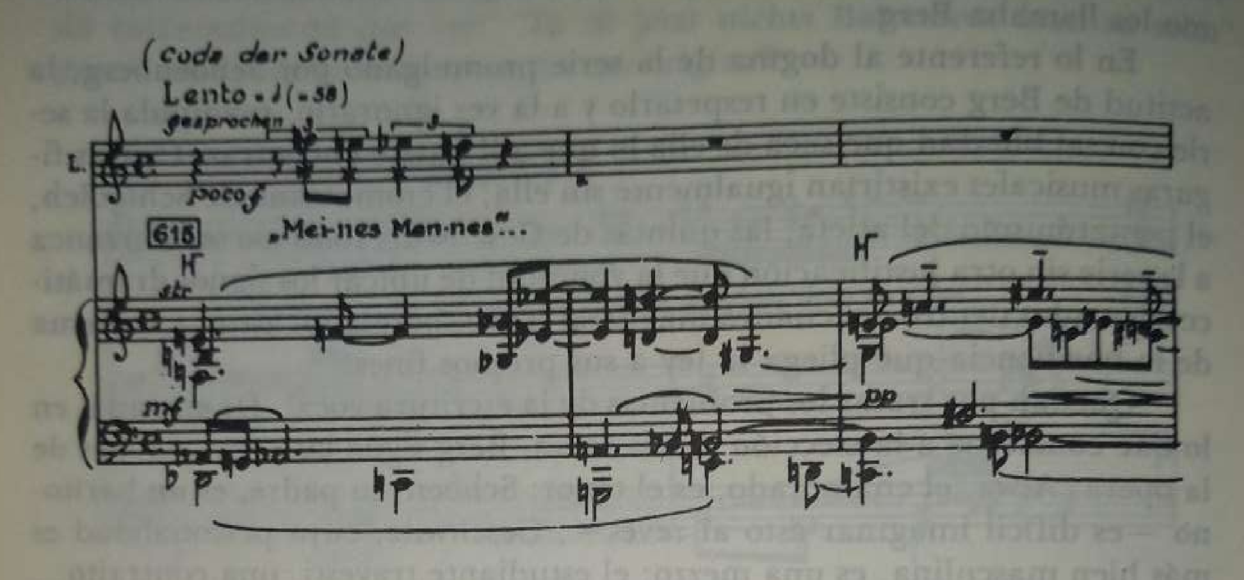
4° *Sprechstimme* determinada en la altura y el ritmo (Berg remite a las explicaciones de Schoenberg en *Pierrot lunaire* y *Mi mano feliz*);

5° medio cantado;

6° totalmente cantado.

Lo más problemático es el modo *Sprechstimme:* ¿hay que observar o no exactamente las alturas de sonido? Cuando el registro de la voz hablada y el de la voz cantada son semejantes, como en un barítono, por ejemplo, la interpretación del *Sprechgesang* sólo implica dificultades menores. En cambio, si como en Teresa Stratas la voz hablada es muy grave, nos en-

contramos ante una elección imposible: sólo se puede respetar la verdad dramática en detrimento de la verdad musical. Por mi parte, en caso necesario, prefiero liquidar las notas en beneficio de la expresión, como por ejemplo en el diálogo del acto I en que Lulú dice a Schoen: "Meines Mannes", "marido mío" (compás 615):



Berg, en realidad, fantaseaba con utilizar la voz como uno puede servirse de las múltiples posibilidades de un violín, sea *arco, pizzicato, col legno, sul ponticello, sul tasto*... Su problema —que por lo demás es también el de Schoenberg— consistió en que se encontró excluido de la práctica musical cotidiana, fue condenado al aislamiento por la clase dirigente oficial. Wagner había dirigido un teatro y conocía por experiencia directa las posibilidades y los límites, los defectos y las cualidades de los cantantes de repertorio. Cuando Berlioz escribe para la orquesta, se sabe que al basarse en una práctica personal, todo será ejecutable (el scherzo de la reina Mab, sin embargo, sigue siendo una pieza extremadamente difícil).

Pero en la obra de Berg o de Schoenberg algunos conceptos son inciertos, se deben más a la especulación que al contacto con la realidad, y puede parecer ilusorio empeñarse en darles soluciones satisfactorias. Aunque Berg sea un maníaco de la precisión, uno se ve forzado a veces a adoptar soluciones de compromiso para los problemas que plantean sus exigencias.

Como quiera que sea, desde el simple punto de vista de la dificultad, *Lulu* presenta un abordaje más accesible que *Wozzeck*. ¿Es el beneficio de la experiencia? La complejidad es más profunda; hay que ir a buscarla en el ordenamiento formal, en las relaciones múltiples establecidas en el curso de la obra entre estos diferentes organismos que son los temas, los esquemas, los ritmos; se trata de una simplicidad engañosa de la escritura que oculta una riqueza y una profusión muy cercanas a lo inagotable.

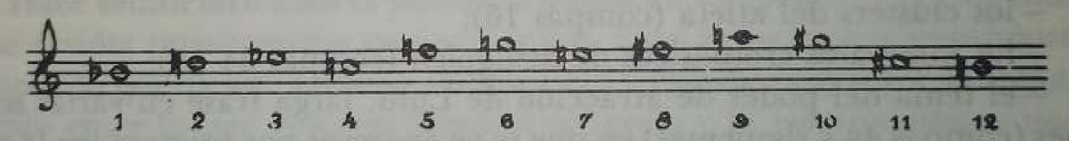
En cuanto a las referencias a las músicas del día —jazz, ragtime—, si bien sacan a Wedekind de su contexto 1900 para ubicarlo resueltamente

en el momento mismo de la composición, muestran también la permeabilidad de Berg a la actualidad, a las corrientes culturales de su tiempo, sin que sea de ninguna manera desdeñable, en este caso, el ejemplo de Stravinsky, de Hindemith y de Weill.

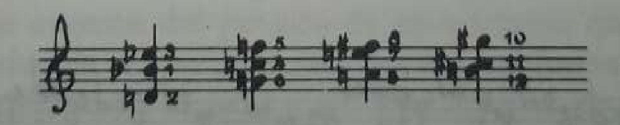
Sería vano querer volver hoy a las fuentes de Berg y fijarse en los años 1900. El compositor, en su trayectoria hacia la realización de su obra, destruye él mismo sus fuentes. Quedan como secreto suyo: se pueden descifrar los entornos de este secreto, pero nunca descubrirlo. Hay que cuidarse de ciertas nostalgias históricas: la obra se enriqueció en el camino como un río con los aluviones que va drenando. Lo interesante es considerar el trabajo del compositor como la partida hacia otra aventura, la de quien se apropia de la obra. Lo que nos enriquece no es encontrar al compositor, sino encontrarnos a nosotros mismos a partir del compositor. ¡Qué importa la divergencia si es productiva!

A decir verdad, si nos atenemos a la lección histórica, *Lulu* marca la intrusión en la ópera de la modernidad —el último momento en que la ópera moderna representaba una búsqueda válida, bajo esta forma directamente heredada de la tradición—. Si insistimos sobre la divergencia, resulta legítima la absurda pregunta: ¿cómo habría sido la tercera ópera de Berg?...

1. Se podría establecer un catálogo de los temas de *Lulu,* como se ha hecho para las obras de Wagner. En su libro *Alban Berg,* H. F. Redlich los ha analizado y mostró los mecanismos de su composición. He aquí algunos de estos temas, salidos de la serie original:



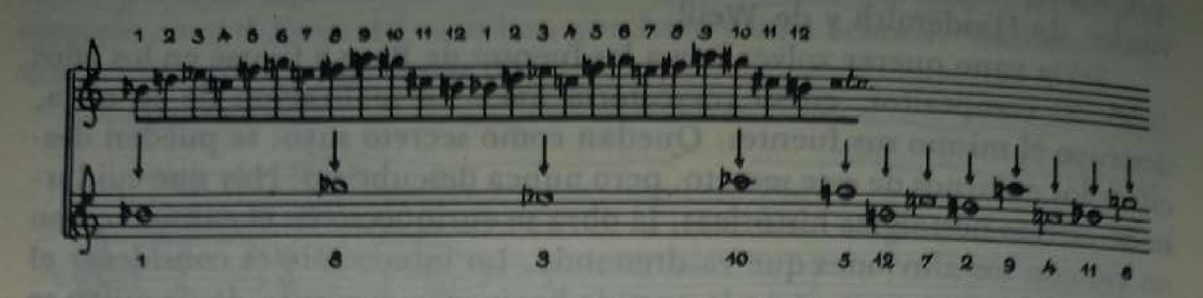
Esta serie, en su forma fundamental, sólo aparece al comienzo del segundo acto, en el Lied de Lulú. Presentada en cuatro acordes, deviene el motivo del retrato de *Lulu:*



Las tres voces de estos acordes leídas en el orden: línea superior, línea media, línea inferior, dan el tema de la danza de *Lulu:*



Berg opera igualmente varias permutaciones a partir de la repetición de la serie. Quitando una nota de cada siete, obtiene el tema de Alwa:



Con una nota de cada cinco, Berg forma la serie de la Geschwitz. De otro principio de permutación extrae el tema de Schoen y de la Sonata:



Se observará que la mayoría de los temas se enuncian desde el Prólogo, sobre todo:

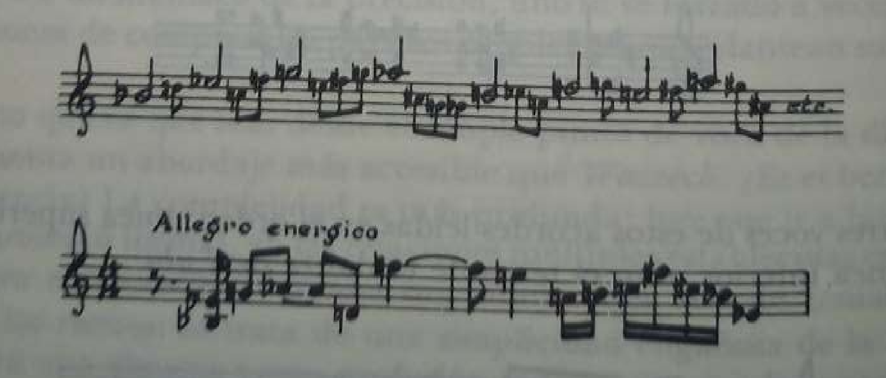
—el motivo del *Espíritu de la tierra,* tocado por los trombones en el primer compás, especie de fanfarria que se reencuentra con los mismos intervalos por movimiento contrario en la Sinfonía al final del acto II (compás 89) y en el momento del grito de muerte de *Lulu;*

—los clusters del atleta (compás 16);

—los intervalos cromáticos de Schigolch (compás 34-35);

—el tema del poder de atracción de Lulú, larga frase en varias secciones (compás 44 y siguientes) en que se ve aparecer por primera vez la serie de los doce sonidos (compás 63);

—el tema de Alwa (compás 73-75) enunciado sobre las palabras "Und nun bleibt noch das Beste zu erwähnen..." en la línea de canto, y en la orquesta (compases 74-75) con el corno inglés y el saxofón.



29. ¿ESTILO O IDEA?*

(Elogio de la amnesia)

Más de veinticinco años de familiaridad con las obras de Stravinsky: pese a ello, o quizás a causa de ello, mi punto de vista prácticamente no ha cambiado. Si la polémica desapareció, ello se debe probablemente a que la distancia en el tiempo ha confirmado las afinidades y anulado las discrepancias; probablemente también a que este alejamiento confirma el rostro de una generación, y no de un solo personaje.

¿Mi punto de vista no ha cambiado? En intensidad, ciertamente.

Las obras que siempre me han impresionado como esenciales forman ahora de tal manera parte de mí mismo, que la identificación es definitiva, natural. Las obras que en otra época me irritaron, las abordo ahora con distancia, como fragmentos de historia, ligados a otros fragmentos muy parecidos: esto es un documento, ¿uno puede irritarse aún por un documento?

Hace veinticinco años la polémica estaba en su apogeo, y la vida musical se dividía *tajantemente* en dos campos. Eran raros los francotiradores; la época lo quería así. La supervivencia del lenguaje exigía que se tomara partido entre lo que Adorno llamó el progreso y la restauración —nada parecía más urgente, pues la situación se mostraba, *en principio*, terriblemente clara—.

Yo abrigaba sin embargo algunas dudas sobre este maniqueísmo simplista, que atribuía una primacía indebida a la clasificación categórica, y me parecía que los cátaros, los puros, los elegidos de la revolución no estaban enteramente exentos del pecado de hitoricismo que se imputaba con ahínco a los parias de la restauración, a ellos exclusivamente. Llegué poco a poco a la conclusión de que toda una generación, precisamente aquella a la que pertenece Stravinsky, adoptó —con algunas salvedades— la misma trayectoria. No podría llamarla regresión, como se lo ha hecho alguna vez. El fenómeno es más complejo; vale la pena detenerse en él: va en ello, en efecto, la noción de *estilo*.

Stravinsky, y su generación, ¿fueron víctimas del *estilo* / código? ¿O bien dieron a este concepto, elevándolo al rango de símbolo absoluto, un vigor nuevo, desconocido hasta entonces?

* Sobre Sravinsky néo-clásico. *Musique en jeu*, nº 4, octubre 1971, págs. 4-14.

Creo recordar (¿o mi memoria me sugiere una distorsión?) esta frase enigmática de Baudelaire sobre Manet: usted es el primero en la decadencia de su arte. Se la ha comentado: por su injusticia; por su rigor; por sus perspectivas, ¡las decadencias vienen de lejos! ¿Vienen de la función que se atribuye al estilo? Dicho de otro modo: ¿es el estilo el que está destinado a generar la idea, o viceversa? Convendría considerar entonces, en lo absoluto de su supremacía, a estas palabras adornadas con mayúsculas...

A propósito de decadencia: después de los abatimientos fin de siglo, que narcisísticamente se veían languidecer, las revoluciones del primer cuarto de este siglo parecen resultar de un impulso espontáneo, salvaje, furioso. ¡Cualquier cosa antes que el desecamiento que amenaza a muy corto término! Se comienzan a explorar febrilmente los límites de campos que parecen insoportablemente restringidos pese a su relumbrante exuberancia. Se van dibujando dos maneras de reaccionar: o bien se matará la exuberancia por el exceso, llevándola a su paroxismo, y por lo tanto a la asfixia; o bien se aferrará el hacha del bárbaro para ir a saquear Roma, quemar Alejandría. Los dos tipos de reacciones se manifestaron en todos los campos; literatura, música, expresión visual, es sorprendente el paralelismo entre las personalidades de la *sobreoferta* y las personalidades de la *simplificación*. Aunque las primeras se muestren más astutas y las segundas más ingenuas, subsiste el hecho de que sus reacciones nacen de un irreprimible instinto de supervivencia. Las decisiones no son tanto calculadas como impuestas por la situación. No es entonces cuestión de analizar concienzudamente lo que constituye el valor, e incluso el prestigio, del estilo. Las ideas —destrucción, sublimación— afluyen; exigen su derecho de vivir, y les importa poco una presentación de gala. Resulta incluso inquietante —más que sorprendente— la fuerza, la violencia incluidas en esta renovación generalizada. La colectividad de los creadores parece querer agotar con frenesí, durante algunos años, todas las posibilidades de la invención. ¡Ah, sí! qué lejos estamos del "estilo" —oposición radical con el período inmediatamente anterior, que cultivó por su parte esta preocupación con deleite y morbidez—.

Stravinsky participa con toda su fuerza en este frenesí. *La Consagración de la primavera* es el testimonio explosivo de ello. Simplificándome a mí mismo: lo ubicaría entre las personalidades de la *simplificación*, mientras que la personalidad de *sobreoferta* estaría representada por Schoenberg, y la obra típica de la *sobreoferta* sería *Erwartung*. A decir verdad, se encontraban también en Stravinsky rasgos de *sobreoferta*, pertenecientes a una tradición totalmente distinta de la regida por la evolución del cromatismo germánico y situada junto a Debussy y Scriabin —por más extraña que pueda aparecernos esta asociación de nombres—. Obras como los *Poèmes de la lyrique japonaise*, *Zvezdoliki*, ciertos episodios del *Pájaro de fuego* o del *Rossignol* muestran que Stravinsky intenta un camino que luego —¿deliberadamente?— no siguió. Sin embargo, su obra oscila primordialmente entonces entre la violencia y la ironía —los dos rostros de la

simplificación—. Tanto la violencia como la ironía reducen el objeto musical del mismo modo categórico. La composición de *Noces* propone, como conclusión de un período decisivo en la producción de Stravinsky, una síntesis insólita entre violencia e ironía. (El único ejemplo que anticipa esta rara solución me parece Mussorgsky.) La ironía llevará a Stravinsky a utilizar abiertamente la parodia y, como hacía Picasso más o menos en la misma época, a introducir *objetos encontrados* en un complejo estilístico donde funcionan por distorsión. La extravagancia de la citación, la ingenuidad, la diferencia de nivel de los lenguajes, la heterogeneidad de los elementos serán parte integrante de la composición. No tratará de reducir las divergencias ni de unificar las disparidades mediante la síntesis gramatical —como una personalidad de la *sobreoferta,* Berg lo hará más tarde en *Wozzeck*—. Exacerbará, por el contrario, las discrepancias y especulará con la absurdidad del lenguaje; escribirá *entre comillas:* lo que hace presagiar una actitud casi hostil frente a la integración estilística, permite entrever la apropiación, pronto intentada, de elementos preexistentes no ya en el dominio popular, sino en el campo llamado cultural —en lo que la historia nos ofrece en abundancia: los productos terminados de la cultura, reservorios por excelencia del Estilo, con mayúscula—.

Cualesquiera que sean las diferencias fundamentales entre los dos grupos de creadores —por simplificación o sobreoferta— que renuevan el potencial de invención en los años 1910-1920, se destacará su falta de preocupación en lo referente a una disciplina general, a un punto de vista globalizante. Esto no significa, ni mucho menos, que haya ausencia de reflexión. Todos los cambios revolucionarios de esta época tienen motivaciones muy precisas. Las personalidades de la *sobreoferta,* Berg y Schoenberg, en particular (Kandinsky, Klee o Joyce en otros campos), se muestran incluso extraordinariamente explícitos respecto de su propia trayectoria. Aunque Stravinsky o Picasso resultan más impulsivos y experimentan menos necesidad de conocer o analizar sus recursos para servirse de ellos con eficacia, también son agudos en sus actos y en sus obras; su determinación sólo se define a este respecto porque encaran sus fines con la más radical lucidez.

Después de esta explosión "salvaje", logrados los primeros objetivos —a veces con una rapidez sorprendente—, se observa una pausa, una especie de respiro acordado a la introspección, al examen de sí mismo, naturalmente, y quizás más aun al examen de la obra, de su validez. Al haberse manifestado la creación de una manera particularmente individual, parece que se la quisiera encarar de un modo más global, más universal, que se quisiera extender el campo de invenciones, ligadas al comienzo a tal o cual particularidad. Cada uno parece experimentar entonces una nostalgia cierta por una concepción en la que el esfuerzo de la imaginación no se limitaría a los fines de una obra precisa; cada uno aspira a encontrar componentes generales que le permitan *inventar* dentro de un cuadro más seguro, más "confortable". No es que haya desaparecido el gusto por el ries-

go, sino que se piensa que sería más válido descubrir soluciones colectivas y no aplicarse ya, cada vez, a casos específicos. En suma, se desconfía del caos y de la esterilidad a la que éste podría llevar; aparece cada vez más el deseo de encontrar una *regla*. Esta necesidad resulta particularmente evidente en los dos espíritus más emprendedores: Schoenberg y Kandinsky; pero también se la ve claramente en Stravinsky. La *regla* servirá no para proteger de la aventura, sino para reforzar el espíritu de invención, facilitarle la tarea, ayudar en su investigación del futuro. La obediencia a una ley ayudará a forjar un estilo —incluso un estilo colectivo—; sueños de orden, y de ordenamiento, después de una revolución rápida, a veces caótica.

Sin embargo, con la búsqueda de esta regla, de esta ley, van a infiltrarse muchos malentendidos, especialmente respecto del *estilo*. ¿No es presuntuoso creer que el estilo define la idea? ¿No es peligroso querer ser deliberadamente parte de la historia, es decir, obedecer a una concepción finalista de la evolución? Este peligro se ha presentado más de una vez: es cierto, a la mirada de hoy, que los compositores y los pintores de esta generación alcanzaron indudablemente un estilo que pertenece a la historia de su arte, mientras que no trataban de "ser históricos"; y que se extraviaron a menudo cuando pretendieron dar modelos estilísticos. La nostalgia de un futuro estrictamente modelado sobre una visión idealizada del pasado, ¿no hizo desviar su búsqueda, por honesta que fuera, hacia una concepción del estilo absolutamente deficiente, puesto que era errónea? Finalmente, ¿en qué medida, estilo e invención son compatibles con la experiencia de la historia que cada uno acumula progresivamente durante su existencia?

La intrusión cada vez más persistente del pasado, que es un fenómeno relativamente nuevo, tiende a transformarse en una seria desventaja para el *inventor*, que se abandona a vivir exclusivamente en un universo de *referencias*, que se siente cómodo y seguro en medio de los productos —más noblemente, de los monumentos— de su cultura. El problema no es absolutamente inédito, sobre todo en lo que concierne a la herencia literaria, pues los documentos se conservan sin demasiado deterioro —tal como ocurre, por la misma razón, en el dominio de la arquitectura y de la escultura—. En cambio, la pintura y la música sólo pudieron recurrir a documentos de segundo grado; sobre todo la música: tratados teóricos, instrumentos muertos cuyo empleo no se conoce exactamente. En este sentido, la música escapó durante largo tiempo, por su naturaleza misma, a otras referencias que las estéticas. Ya no ocurre así, pues la memoria musical dispone hoy de un ámbito que alcanza a varios siglos de referencias y documentos directos. Ya está lejos el tiempo en que Mozart rendía conscientemente homenaje a Haendel por el empleo circunscripto de ciertos procedimientos estilísticos. El hecho sigue siendo episódico, pero ya no lo es cuando la escritura de Mozart asimila la ciencia contrapuntística de Bach y adquiere así una textura hasta entonces ausente —por lo menos, sólo potencialmente presente—. La escritura fugada de Mozart, para no hablar de

las fugas mismas, indica una referencia a un estilo preexistente, que se puede considerar realmente como un *arcaísmo,* aunque sea absorbido —y aunque la gramática de Bach y la de Mozart obedezcan, en sus principios, a las mismas reglas fundamentales—.

Más tardíamente, la síntesis, la absorción ya no se realizará sin problemas, de gramática o de estética. Sólo tomo como pruebas dos ejemplos divergentes: el Berlioz de *L'Enfance du Christ*, y el Wagner de *Los Maestros Cantores*. En los dos casos, la cita de la historia, la invitación al testimonio, tienen un origen literario; indican, si es necesario, la falta de una concepción realmente "histórica", y por consiguiente el predominio absoluto del lenguaje "actual". A quien conozca, aun relativamente bien, la música del siglo XVIII, no podría ocurrírsele compararla estilísticamente con la de Berlioz. La intención arcaizante refleja su nostalgia de un pasado idealizado —el "misterio", la "iluminación de viejo misal"— que nunca tuvo existencia real. El hecho confesado del subterfugio y de la superchería (Pierre Ducré) subraya, por el contrario, el desdén por la autenticidad de una reconstrucción ortodoxa. Se refugia de los tormentos, de las dudas y de las angustias de su época creando este paraíso artificial del "estilo antiguo" sin relación directa con ningún período preciso.

En cuanto a Wagner, muestra una querella de antiguos y modernos en la Nuremberg de la Edad Media; ¡pero la Edad Media está extrañamente ausente de esta querella estilística! (es por ello, incidentalmente, que me parece absurdo empeñarse aún en mostrarnos en escena la realidad "gótica" de Nuremberg...). En realidad, bajo este disfraz convencional se enfrentan dos lenguajes: el de Wagner, y la imagen que él produce de un academicismo cuyas fuentes no remontan más allá del siglo XVIII. Los juegos de espejos estilísticos sirven a una intención dramática, señalan el propósito polémico: no se plantea abiertamente una cuestión de autenticidad: más aún, las referencias difieren en cuanto al tiempo del drama y al de la música.

¿Qué ocurre con esto en el siglo XX, por lo menos en la parte de este siglo que nos interesa ahora? Antes de abordar el punto de vista de Stravinsky, querría detenerme primero en el caso de Schoenberg; nos ayudará quizás a penetrar profundamente en la comprensión de esta idealización estilística que constituye un momento capital de la evolución de la música en estos años aún recientes; nos ayudará probablemente también a precisar nuestra posición sobre el "clasicismo", la tradición, y a ver cómo Stravinsky se enfrentó a estos mismos *hechos,* si no a estos mismos conceptos.

Schoenberg es un hombre de tradición, por más paradojal que esto pueda parecer: se sintió como un espíritu aventurero, nunca quiso probar sus fuerzas en una rebelión; sus escritos lo demuestran, su música lo manifiesta aun más. El no desea crear una música *en contradicción* con la experiencia musical que lo precedió, sino como prolongación de ésta —aunque radicalice las consecuencias deducidas de su análisis de una situación dada—. Hasta en su período de *sobreoferta,* no hay nada que no se enraíce

en la vecindad más inmediata. Todo es nuevo, y todo es reconocible. No podría haber problema con la historia, pues la adhesión es total, absoluta. Sólo que en este proceso se disuelven ciertas jerarquías fundamentales del lenguaje musical y dejan lugar a una función, a un orden momentáneos: de donde nace el peligro, claramente percibido por Schoenberg al cabo de un cierto tiempo de la aventura, en cuanto a la situación caótica que amenaza con producir una sumisión igualmente incondicional al presente, incluso al futuro de la evolución. El se rehúsa a permitir que el *orden inmanente* escape a su control, y pronto su actitud va a cambiar profundamente. Para no agotarse en encontrar, al término de cada conflicto suscitado por el lenguaje, una solución individual, provisoria, momentánea, se esfuerza en establecer una regla básica, que deberá obligar al cromatismo anárquico a disciplinarse, a fijar su orden y su función. No contento con buscar una regla nueva en lo concerniente a la elaboración de las palabras, tiende a confirmarla mediante una regla *antigua*, cuya solidez él supone: va pues progresivamente, no diré a *adoptar* las formas antiguas, sino a trasplantarlas, a injertarlas. En un cuadro seguro, por lo menos a su modo de ver, perseguirá la utopía de la tradición, olvidando la contradicción fundamental entre una forma que él toma como un caparazón vacío, y los elementos vivos de su lenguaje que rechazan, que rehúsan esta predeterminación. En consecuencia, las ideas musicales de Schoenberg irán adaptándose poco a poco para adherirse a estas formas tomadas del pasado. Su relación con el modelo ya no será directa como lo era antes; se referirá a la imagen del pasado como a la edad de oro de la invención que nos habría dado un código, un sistema de convenciones *absolutamente* bueno. En la adopción de esta actitud se notará por cierto un elemento de respeto, pero más aun una falta de confianza en su propia época, en sus virtudes de descubrimiento, en sus potencialidades inimaginadas. La invención de Schoenberg va a actuar ya en función de este universo de referencias; así saldrá a la luz la intolerable discrepancia entre frases convencionales y palabras originales, entre modos de pensamiento pertenecientes a la historia y hábitos de lenguaje vinculados al presente. Se percibe lo forzado, e incluso la falsedad de una situación en que la pedantería disputa a veces con la ingenuidad. El fenómeno más fascinante sigue siendo, sin embargo, esta transformación casi absoluta de la concepción musical, que ha determinado una inversión de la noción estilística. La presencia del pasado, la caución de una tradición reverenciada y reexplotada, la intrusión de formas antiguas, todo esto nos induce a concluir que se está en la búsqueda de un "clasicismo" idea, deducido de un *modelo* perfecto.

La idea no engendra ya el estilo, sino que el estilo impone la idea.

Querría precisar este último punto. El estilo no me parece una cualidad (¿una esencia?) que se pueda, y sobre todo que se deba, buscar por sí misma; lo encaro como una consecuencia ineluctable del lenguaje, cuando éste ha llegado a unificar sus diferentes componentes, en el nivel más elemental del vocabulario y también en el plano más elaborado de la forma.

La tarea del compositor le impone establecer la homogeneidad, forjar la unidad entre los elementos que manipula, elementos que a menudo tienen —y esto cada vez más, a causa de la disparidad y de la dispersión de los materiales— una prodigiosa fuerza centrífuga. El estilo es lo que aparecerá, en conclusión, como el elemento *"operador"* por excelencia, aunque se haya trabajado a partir de objetos rebeldes. Cuando por el contrario se depende de una noción estilística *adoptada*, extraída artificialmente de un contexto histórico, y aplicada, como esquema preexistente, a la invención, se obtiene una homogeneidad superficial, denunciada en todo momento por la distorsión profunda entre una voluntad estilística gratuita y elementos que la rechazan, incluso que la anulan. Se piensa haber alcanzado un ideal "clásico" de la belleza y de la necesidad; en realidad, se ha representado con una máscara.

Analizar la posición de Schoenberg nos ha alejado de Stravinsky menos de lo que parecía. Pese a las etiquetas que se aplicaron a su producción durante un cierto período de su vida, la música de Stravinsky ha reflejado mucho menos que la de Schoenberg el ideal neoclásico que acabo de describir. Los objetivos de Stravinsky, cuando se atiene a la historia, no son los de un hombre de tradición, como Schoenberg. Su situación resulta de entrada fundamentalmente diferente. Nos encontramos ante un rebelde. Lejos de ratificar la herencia romántica y de absorberla hasta agotarla, la rechaza categóricamente. No es sólo una cuestión de naturaleza personal, sino también, verosímilmente, una cuestión étnica. Pero al mismo tiempo que rechaza la estética romántica, se priva en gran parte de los recursos que la evolución del lenguaje pone a su disposición. Se queda entonces en un nivel más elemental de la invención, al no tener prácticamente para nada en cuenta, en particular, la complejidad formal a la que el romanticismo había llegado al final de su trayectoria: lejos de asumir una herencia, la aniquila. De ahí esta serie de obras que nos maravillan todavía; dan en ellas un sentido nuevo a las palabras de la tribu. Diría incluso que da un sentido nuevo a las palabras más triviales, y que los fenómenos elementales adquieren repentinamente una necesidad, una urgencia que habían olvidado o perdido. Al comienzo de su existencia de compositor opera una *reducción* magistral en el vocabulario musical —aboliendo, por un tiempo, la referencia cultural; la referencia cultural elaborada, en todo caso, pues la referencia étnica subsiste en una simbiosis absolutamente natural—. La única referencia confesada se relaciona con la caricatura y con el objeto encontrado cuyo poder poético él magnifica, gracias a la irrisión.

Surge la pregunta, aunque *sea* absurda: ¿se puede evitar a la larga la confrontación con el pasado, especialmente en una época que nos fuerza continuamente a la memoria?

El modo en que Stravinsky "descubre" la historia, la tradición, comienza de una manera anecdótica. Su manipulación de Pergolesi, es un poco el museo visitado de improviso en una ruta tomada al azar, donde uno no esperaba encontrarlo; museo vacío, a esa hora, que pronto se verá

lleno de gente. Esta visita inopinada despierta su apetito, y varía en seguida sus itinerarios y explora los museos con la curiosidad y la desenvoltura (no respeta, ama...) de un buscador fuera de lo común. Existe entre él y las obras que contempla esa inapreciable distancia que separa la adhesión de la investigación. Si nos preguntamos el porqué de su actitud, la del rebelde que a la vez se divierte y se deja fascinar, me parece que podemos vincularla con la influencia del medio intelectual francés —parisiense— de esa época: Cocteau, por cierto; pero quizás más profundamente Valéry. Una buena cantidad de paradojas aparentes y de comportamientos reales les pertenecen en común: coerción de la disciplina más material, virtud de la imitación, necesidad del artesanado minucioso, poética desacralizada, estetismo de la cultura. Sin embargo, hay una diferencia esencial: el intelectualismo. Pese a las numerosas acusaciones que se le formularon, Stravinsky no era un *intelectual*, en el sentido de que no se complacía en la especulación sobre el fenómeno cultural. Nada más alejado de él que esta obsesión francesa que se extiende con insistencia desde fines del siglo XIX hasta mediados del XX, esa delicia y esa tortura de sentirse encerrado en un espacio cultural cada vez más refinado, cada vez más insostenible. ¡No! Stravinsky es esencialmente *realista*; desde este punto de vista, el contacto con el medio intelectual francés no lo hizo cambiar en absoluto. Sigue amando siempre manipular los objetos musicales que se le ofrecen, aunque ya se trate de objetos encontrados en un museo. Una curiosidad casi infantil lo impulsa a desarmar el juguete —la obra maestra— que le cae en las manos; una malicia casi ingenua lo mueve a armarlo "de otro modo", para que adquiera un sentido individual. Posee así algunos objetos de la historia, y hace de ellos una especie de colección personal; selecciona sus elementos para apropiárselos, en orden dispersado.

Volviendo a los conceptos de estilo y de idea, parece que en Stravinsky el estilo haya sido menos una preocupación que un *juego*. Entiendo, por cierto, juego en el sentido más amplio de la palabra, actividad especulativa que se funda en la necesidad de diversión inherente a la naturaleza humana. El juego es a veces placentero; a veces terriblemente serio, porque cuestiona la necesidad de la creación. El juego puede ayudar a esquivar las cuestiones fundamentales; puede llegar también a lo más profundo de la verdad y del malestar, pues denuncia la acumulación de cultura con la que nos vemos más o menos obligados a vivir, incluso de "*componer*": jugar con esta cultura es tratar de aniquilar su influencia, haciendo entender claramente que uno ha llegado a dominar —desde afuera— todos sus mecanismos, incluidos los más perversos.

Queda por saber si tal actitud está en condiciones de satisfacer a la larga a quien la adopta; queda aún por franquear la última etapa de la ascesis, antes de poder llegar a una verdad. La idea no puede reducirse definitivamente al juego; el intercambio entre estilo e idea sigue estando más allá de esta antinomia de paso, de esta actividad de visitante.

¿Hay que ver en la transgresión del juego el secreto de la transforma-

ción última de la personalidad de Stravinsky, la que más ha asombrado, y probablemente la que menos ha convencido —generalmente hablando— en el momento en que se produjo? Chocó con la incredulidad, hasta con el sarcasmo. Se ha acusado a menudo al compositor de querer rejuvenecer a toda costa, de aferrarse desesperadamente a la actualidad. Es innegable que se encontró en presencia de una generación nueva cuyas ideas no dejaron de impresionarle. No veo en ello nada de reprochable, y mucho menos de indecente, sino que, más allá de una influencia ciertamente episódica, creo entrever un fenómeno mucho más capital: el renunciamiento al juego, el rechazo de la ilusión. Más de una vez se ha sugerido que la apropiación estilística ya obraba en otra dirección, pero que la trayectoria se mantenía idéntica. No lo creo; como tampoco considero fundamental la diferencia de dosaje entre diatonismo y cromatismo. Todo eso son caracteres exteriores, fácilmente descifrables; lo que lo es menos, es la necesidad profunda de este aparente viraje.

En resumidas cuentas, el juego sólo llega a una gigantesca cita: henos de nuevo en Alejandría, e incluso en su biblioteca, menos incendiada que nunca. También el contacto con la literatura del pasado, si sólo está destinado a iniciar operaciones-choque, va perdiendo su interés; cuando un período ha sido domeñado, hay que pasar a otro, luego a otro más, mecánicamente, hasta el agotamiento y la ausencia de motivos. En esta repetición inexorable de la apropiación, llega un momento en que la historia está resumida —o, mejor, *¡abreviada!*— definitivamente, sin que ya se sienta la necesidad de actualizarla. Entonces nos urge la necesidad de olvidar la herencia tan inquisitorialmente recorrida, saqueada con más lasitud que ironía; nos fuerza a desenmascarar nuestro propio rostro, aunque la operación resulte desagradable, cruel, el tránsito ambiguo, "prestado", casi. Obligados a volver a los problemas del lenguaje, único núcleo de la radiación real, debemos rechazar la motivación estetizante o el pretexto superficialmente literario, deducir drásticamente las consecuencias de esta cirugía, para dominar esencialmente el amargo enigma: la escritura.

Cualesquiera hayan sido las circunstancias, la verdad fundamental reside en esto: reencontrar la idea, renunciar al juego; es decir: rechazar la preocupación estilística como a priori, considerar de nuevo el estilo como consecuencia de la idea. Es evidente que pese a ciertos hábitos gráficos, rasgos personales dominantes, la confrontación primordial de Stravinsky consigo mismo en los últimos años de su vida, la revisión de los conceptos básicos, han sacudido sin piedad su poder creador, lo cuestionaron seriamente Colocaron al compositor en una posición de penitente, en que la ascesis, la austeridad, eran la condición *sine qua non* de la migración. Había que reajustar todos los medios, revisar todas las estructuras. ¡Terminado el juego! ¡Venga la idea! Dilema de los más peligrosos, que Stravinsky tuvo el valor de enfrentar —probablemente porque con ayuda de su vitalidad, no veía delante de sí otra solución válida—.

Mundo de la cita, mundo de la referencia (muerte retaceada y con-

sentida), ¿por qué estas entidades ejercieron tal fascinación sobre los espíritus más brillantes de este siglo, al punto que aún las vemos hoy sobrevivir bajo nuevas vestimentas prestadas, cubiertas por el revoque de una ideología? ¿Tendrá esto que ver únicamente con el carácter de los *inventores* de nuestro tiempo, o esta obsesión se adhiere, como una túnica de Neso, a nuestro período, a nuestro mundo, a nuestra civilización, para quemarla, para aniquilarla mejor? Klee, pienso, ya suspiraba, más o menos: ¡demasiada cultura! ¡Ah, qué bueno sería despertarse y haber olvidado todo, absolutamente todo! En efecto, cada uno tiene una enciclopedia de la cultura a su disposición, en todo instante —toda la memoria del mundo...—. Se ha vuelto prácticamente imposible olvidar la historia, no sólo la historia de la propia cultura, sino la de otras civilizaciones, tanto las más lejanas como las más recientes, abolidos el tiempo y el espacio. La plétora no deja de tener consecuencias —a menos que el material mismo imponga formas nuevas que hacen caducar el proyecto de imitación, de apropiación—. Lo hemos visto en arquitectura. ¿Pero en música? ¿Y especialmente en una generación que operaba exclusivamente con instrumentos tradicionales, es decir, con medios inventados para las necesidades de otras causas musicales?

Sin duda alguna Stravinsky, como Schoenberg, como todos los innovadores de principios de siglo, comenzó por hacer historia sin preocuparse. La necesidad de crear era demasiado urgente como para dejarse hipnotizar por la idea del propio lugar en una futura galería de retratos. Había prisa en terminar con ciertas maneras de pensar, con ciertas maneras de ser. La aceleración de la transformación fue tanto más rápida porque fue más impulsiva; una especie de frenesí se apoderó de cada uno de los que descubrieron efectivamente un enorme potencial de novedad. Luego de la brillante pirotecnia de esos pocos años, tanto en Stravinsky como en Schoenberg, la Historia, con mayúscula, ha acosado a los espíritus, ha traído consigo la obsesión de tomar partido, con referencia a modelos absolutos. Aunque la convicción sea de naturaleza diferente, aunque la actitud sea antitética, el concepto de *modelo* proviene de una motivación profunda idéntica: tendencia a reducir la historia mediante el calco, a insertarse en ella antes de tiempo cercándola. Esos autores se prohíben considerar la composición bajo la única categoría del devenir; mezclan memoria e invención, con la esperanza de lograr la continuidad absoluta. De ese modo, pertenecen al presente —el momento, y sus episodios—, más que al pasado, y mucho más que al futuro.

En verdad, si puede extraerse una lección (¿moral?) del tal estado de cosas, es la de la preeminencia del descubrimiento, digamos, salvaje. Sí, como lo temía Klee, no se puede escapar al conocimiento de su propia cultura, y hoy, al encuentro con la de otras civilizaciones. ¡Pero qué imperioso se ha vuelto el deber de volatilizarlas!

Elogiaré la amnesia.

30. MESSIAEN: VISION Y REVOLUCION*

La posición de Messiaen es singular. Confinado dentro de ciertos campos por elecciones extremadamente tradicionales, está a la vanguardia, por el contrario, en otros aspectos de la creación musical. Messiaen ha influido sobre un gran número de compositores desde hace ya treinta años, debido a sus obras, sin duda, pero también, y probablemente más aun, por su enseñanza. Mantuvo esta actividad docente junto a la de compositor: prueba de que le interesa mucho; siente que su invención se ubica, en parte, en la pedagogía.

Sin embargo, si se lo compara con otro "docente" de una importancia capital, Schoenberg, se percibe en seguida que los puntos de vista de Messiaen, aunque insisten sobre ciertos aspectos de la reflexión musical, están lejos de presentar la coherencia, la homogeneidad que se podría esperar. Su posición teórica, si es que existe, no es resultado de una reflexión determinante sobre la evolución histórica del lenguaje musical y sobre las consecuencias que de ella se pueden extraer. Es más bien fruto de un severo eclecticismo. Por eclecticismo se entiende en general una serie de elecciones superficiales dictadas más o menos por las circunstancias, el oportunismo o la necesidad. El eclecticismo de Messiaen no tiene nada de superficial, sino que plantea cuestiones referentes a la validez de las supervivencias y a la relevancia de los contextos históricos.

Si se observa el conjunto de su obra, se comprueba que tiene sus raíces en la música de uso corriente en París en los años 20 y comienzos de los años 30. Además de la herencia clásica y romántica, se pone el acento sobre la música: de Debussy; de Ravel, más raramente; de Stravinsky, muy fuertemente —las otras influencias pueden considerarse, al comienzo, como episódicas—. Sólo dedicará verdadera atención a Schoenberg o Berg mucho más tarde, y ni aun entonces se interesará por el aspecto realmente progresista del pensamiento de éstos, sino que recogerá de ellos ciertos manierismos expresivos. La música de tradición austro-alemana, por su necesidad de expresar la *evolución* y la *continuidad* en el tratamiento de las ideas musicales (el "durchkomponieren"), le es fundamentalmente extraña. (Pues así como se puede hablar de un eclecticismo en sus elecciones de compositores, también existe este eclecticismo en su manera misma de escribir, que yuxtapone y superpone más bien que desarrollar y transformar.)

* Texto para una emisión de Barry Gavin difundido por la B.B.C., el 13 de mayo de 1973. Inédito en francés.

Pero, fenómeno nuevo e importante, él amalgama pronto con este bagaje restringido de tradición occidental elementos heterogéneos, si no heteróclitos, que transformarán profundamente su punto de vista sobre la música. Y primero, remontándose más atrás en nuestra cultura, se interesa en el gregoriano: influencia comprensible si se conocen sus vínculos con la religión cristiana romana y su participación como organista en las ceremonias de este culto. Un cierto número de compositores franceses de mucho menor envergadura se aplicaron, por otra parte, a redescubrir el canto gregoriano, pero sin imaginación y sin sacar de él el partido que extrajo Messiaen. Este fue influido por los melismas, por la construcción de las frases, por la función monódica. De ahí esas prolongadas y flexibles vocalizaciones que se encuentran regularmente en su obra, donde subsiste de lo gregoriano un sentido cierto de la ornamentación y del orden melódico por sí mismo. De ahí también las citaciones o los montajes realizados a partir de elementos transcriptos con ligereza.

Al aliar la tradición occidental prepolifónica con la tradición de la India, Messiaen va a descubrir la base de su vocabulario general —al menos hasta una cierta época—, que es la utilización de los modos. Así como había modos griegos, traspuestos en el gregoriano, y hay las ragas de la India, el lenguaje de Messiaen se basa sobre diferentes modos cuyas especificidades y empleo describe largamente. Su lenguaje sale a veces de la tonalidad propiamente dicha, pero siempre con referencia a la polarización de los diversos modos que él emplea y transpone.

El contacto con la teoría hindú de la música, así como el estudio profundizado de ciertas obras de Stravinsky, lo formaron rítmicamente. Es en este punto mismo donde su enfoque fue más consistente durante toda su vida. Dio una base teórica suficientemente sólida a elecciones que él juzgaba dispersas e irregulares, y con ello renovó en gran parte el pensamiento actual al respecto.

Otro signo de este eclecticismo, y no el menos sorprendente, es su contacto con la naturaleza y las notaciones más o menos directas que hizo de ella en su obra. Sin duda, hay las descripciones de paisajes, que siguen aún en un plano simbólico. Pero también están los ruidos directos, como los de un torrente. Hay en fin, y sobre todo, los innumerables cantos de pájaros que aparecieron bastante temprano en su obra de una manera episódica, pero luego tomaron una importancia creciente hasta el punto de devenir el centro de una serie de obras preocupadas únicamente por su transcripción.

Es fácil ver, por esta enumeración, cuán dispares son sus fuentes. Está claro, al oír sus obras, que Messiaen no trató de reducirlas a una unidad fundamental. Deja todos estos elementos en conflicto abierto: es lo que él mismo llama pasar de un estilo a otro. Sin embargo, modela todos los componentes de su escritura según su propia necesidad, y a menudo los distorsiona y aparta decididamente de su perspectiva de origen. Es cierto que cuando utiliza la rítmica de la poesía griega, lo hace en función de las *cantidades* de duración que ésta le ofrece y no para establecer un lenguaje co-

dificado paralelo al de los versos griegos. Igualmente, cuando emplea cantos de pájaros, los transcribe en función de nuestros instrumentos, es decir, del semitono templado, lo que ya no tiene mucho que ver con los intervalos de origen, al mismo tiempo que esto excluye la ambigüedad sonido-ruido, propio de la naturaleza misma de los cantos de las aves. Se podría en cierto modo llamarlo un *eclecticismo reformador*.

Este eclectisismo, esta falta de gusto, en el sentido en que los franceses gustan tanto de emplear esta palabra, no constituyen una excepción en las obras producidas en este país. Si el rótulo general sigue siendo el del buen gusto, la mesura, la claridad, hay toda una cadena de sólidas excepciones que confirman la regla generalmente aceptada. En música, el nombre de Berlioz viene inmediatamente al espíritu; la literatura y la pintura nos proporcionan igualmente ejemplos famosos. Quiero simplemente citar a Claudel para la poesía, a Léger para la pintura —y podría citar a muchos otros—. Messiaen forma parte de esta serie de creadores franceses cuya menor preocupación es la *restricción*.

Abordando ahora consideraciones menos generales, conviene ver primero qué material emplea el lenguaje original de Messiaen. Como ya he dicho, desarrolló un sistema de modos basados sobre juegos de intervalos que evocan de entrada para nosotros un cierto exotismo, imaginario. Estos modos, cercanos en ciertos respectos a los modos de la música hindú, tienen características muy definidas que se reflejan no sólo en las líneas melódicas a las que dan nacimiento, sino también en la armonía, en el lenguaje armónico, más generalmente hablando. En este sentido, es evidente que Messiaen trata de dar coherencia y unidad a su expresión. Los modos generan series de acordes, en racimos podría decirse, que son más característicos en su empleo por Messiaen que su escritura melódica. ¿Es su educación de organista, y el uso de los juegos de mutaciones? En todo caso, la función de un acorde no es *acompañar* una línea melódica, sino *identificarse* con ella y aportarle al mismo tiempo sustancia y coloración. Esto lo percibimos muy temprano en su obra; el empleo de tales "mutaciones" armónicas irá por otra parte ampliándose, y se transformará en las piezas más tardías en un medio privilegiado, hasta el punto de absorber a todos los otros en este campo. Con este uso se relaciona una sensación, que él experimenta en forma muy intensa, de las correspondencias coloreadas de estas familias de acordes. Messiaen escribe *en colores*, no en el sentido en que Scriabin quería hacer corresponder luz y sonido, sino en un sentido cinestésico, en que el sonido despertaría en nuestro mundo sensorial individual una respuesta coloreada. En sus partituras, junto a ciertos acordes, describe el nombre de la combinación coloreada que les atribuye, para dar a su oyente la clave de estas correspondencias. (Confieso que, personalmente, nunca he podido sentir la necesidad de esta transposición literal).

Como en la tradición hindú, los modos son una parte de la organización, la que rige los sonidos mismos que nosotros oímos. Otras características de esos sonidos, sus duraciones, sus relaciones rítmicas, están regidas por otras leyes que Messiaen formulará poco a poco, de manera cada vez más precisa, para llegar a un conjunto consistente y coherente. Debemos notar algunas características generales. En primer lugar, el ritmo de Messiaen escapa progresivamente de la métrica tradicional, en el sentido de que ya no acepta un módulo, una fórmula básica, destinado a regir la vida rítmica de un movimiento. No sólo emplea constantemente ritmos que se pueden llamar irregulares, sino que si escribe compases cifrados, con barras de compás más o menos regulares, lo hace muy a menudo sólo por comodidad de ejecución. Al componer para piano solo u órgano, prescinde completamente de toda indicación cifrada, con frecuencia no dibuja barras de compás sino como fraseado rítmico, cuando esto es posible. La noción de metro regular desaparece progresivamente de su obra en beneficio de dos principios fundamentales: uno, la desigualdad de los valores básicos a partir de la más pequeña pulsación (en esto la influencia de Stravinsky ha desempeñado un rol decisivo); otro, la secuencia rítmica fundada sobre una sucesión-tipo, seguida de variaciones: la célula inicial decide la construcción rítmica, ya no está sujeta a entrar en un metro regular ni a luchar con él. La noción de duración se vuelve más flexible y más sutil, desligada como está de una periodicidad obligatoria y limitada. La periodicidad es variable y puede producirse a largo término, y no sólo a plazos breves. (Los esquemas hindúes han ejercido aquí una influencia preponderante.)

Debe notarse que esta concepción global de la duración se vuelve preexistente a la escritura misma de las *notas*. Sin duda, también preexisten los metros regulares de uso clásico, pero en tanto constituyen un esquema e incluso como género a veces (como en un tipo de danza: el minuet en 3/4, por ejemplo). Aquí la secuencia rítmica es primordial, espera que se la revista de un fenómeno sonoro; mientras que antes la invención era *"espontánea"*, dentro de un cuadro estricto, y por medio de algunas leyes aceptadas como *"naturales"*. Para encontrar semejante ambición en la tradición occidental, debemos remontarnos a los esfuerzos del *Ars Nova;* el último sobresalto fue la utilización racional de la métrica griega por ciertos polifonistas del Renacimiento francés.

Se pueden destacar algunas otras obsesiones en el campo de la duración, como la aparición de valores muy largos opuestos a valores muy cortos, la importancia concedida a la simetría o a la asimetría de las figuras rítmicas, y muchas otras particularidades aun, que se relacionan menos con un sistema que con una preocupación personal.

Messiaen, en una pieza que quedó a justo título como un documento de primer orden, fue el primero en intentar la síntesis entre su pensamiento modal y su pensamiento rítmico, dándole prolongaciones totalmente inéditas en el campo de la dinámica y de la ejecución. En lugar de tener un modo definido simplemente por *una* sola característica, la altura —como

ocurre con todas las escalas, tradicionales o no, que existen por así decirlo en un plano abstracto, "fuera del tiempo", fuera de toda función temporal— definirá a cada componente igualmente por una duración, por una dinámica y por una característica de ejecución. Cada nota, cuando aparece en el contexto, es entonces una entidad incambiable; es la confrontación de estas entidades múltiples lo que crea a la vez el mundo sonoro y la composición. La fijeza del elemento mismo va a integrarse en la multiplicidad de encuentros. Este golpe de genio cambiará muy sensiblemente el curso de su obra y la orientará hacia una integración más estricta de todos los elementos sonoros en la composición; por un tiempo, al menos. Pues luego de un cierto número de obras más específicamente centradas sobre esta preocupación, el eclecticismo fundamental de Messiaen considerará a esta técnica como un medio, a veces muy secundario, de componer. En las obras más recientes parece buscar una correspondencia estricta entre leyes de lenguaje y leyes musicales, lo que constituye otra ampliación de sus medios.

En el conjunto de su obra el órgano ocupa un lugar primordial —fenómeno único en nuestra época, pues el órgano ha sido, salvo raras excepciones, un instrumento relegado a la iglesia y a la historia, por así decirlo—. Messiaen pertenece a la iglesia por sus obras de órgano, pero no se preocupa por integrarlas al servicio del culto. No hay prácticamente música religiosa funcional en su obra, sino una música de inspiración religiosa que prescinde de toda celebración, de toda ceremonia. Conociendo como ejecutante los recursos del instrumento, utiliza como virtuoso las posibilidades del registro. Su concepción no es generalmente polifónica; sus predilecciones armónicas le hacen preferir entonces un instrumento rico, opulento, que le permite numerosas combinaciones, de la más rara a la más masiva. Gracias a él, el instrumento adquirió una literatura que los compositores organistas profesionales no habían logrado en absoluto darle en muchos decenios, pese a todos los "renacimientos" acumulados.

El piano se ubica en el mismo rango que el órgano en su producción para solista. Messiaen escribe igualmente como experto, en un estilo en que se amalgaman influencias importantes como Debussy y otras periféricas como Albéniz, sin hablar de Liszt, del cual hay rastros en muchas páginas.

En cuanto a la música de cámara propiamente dicha, se limita a una sola obra —el *Cuarteto para el fin de los tiempos*— compuesta en un campo de prisioneros, y por ende bajo la necesidad directa de escribir para los intérpretes de los que entonces disponía.

No es pues sorprendente que aparte del piano y del órgano, las obras importantes sean todas para *orquesta*. Insisto sobre este hecho, pues las obras escritas para formaciones reducidas están siempre concebidas con un espíritu orquestal. La concepción de la orquesta es a menudo masiva; en

ella la orquesta se dispone en grupos encargados de exponer, por bloques, los diferentes motivos o los diversos componentes de la obra. En contraste con esta escritura *estratificada*, se puede notar una escritura altamente individual, cuyo ejemplo más revelador es *Chronochromie*, un Epodo para 19 cuerdas solistas. A fuerza de acumular las individualidades, de superponer líneas diferentes, se llega a una impresión global en que queda neutralizada toda individualidad. Es por otra parte muy característico que ciertos instrumentos, como el arpa, sean obstinadamente ignorados en todas las orquestaciones de Messiaen. Le reprocha su falta de volumen. Es la *masividad* potencial lo que lo atrae hacia el órgano, el piano o la orquesta, una textura rica y bien provista.

Agreguemos a esto el empleo de la voz, sea en ciclos para voces y piano (fue orquestado uno solo, los *Poèmes pour Mi*), sea en obras para coro y orquesta, de las cuales la última en fecha es la monumental *Transfiguración*.

Como se ve, no es fácil captar, y menos aun resumir, la posición de Messiaen. Muy apegado a ciertos modos de pensamiento tradicionales, muy aventurado en campos relativamente inexplorados hasta él, asume probablemente no sólo sus contradicciones personales sino también las de una generación de músicos franceses —privados de información, en un momento crucial de su existencia, acerca de las revoluciones que se producían en países lejanos... ¿Equivale esto a decir que las obras habrían sido distintas si el contacto con la escuela vienesa se hubiera establecido ya de una manera sólida? Es probable que no; el mensaje habría quedado oculto por preocupaciones más locales y más urgentes. Por otra parte, al ser monopolizada la atención en otra dirección, no es seguro que nos hubiéramos beneficiado con descubrimientos que son un hallazgo único y categórico de la personalidad de Messiaen.

31. MESSIAEN: EL TIEMPO DE LA UTOPIA*

La evolución de Messiaen suscitó en mí un interés capital, que superaba por cierto las relaciones pasadas de maestro a alumno. Yo había descubierto en verdad a través de él, y aun más, a veces, que a través de su obra, una cierta visión de la música contemporánea, de su evolución, de las personalidades que participaron en esta evolución y en la elaboración de un nuevo lenguaje, en que ciertos datos, los datos rítmicos por ejemplo, ha-

* Texto para una emisión de Südwestfunk de Baden-Baden difundido en octubre de 1978. Inédito en francés.

bían tomado una importancia mucho mayor que en el pasado. Si bien las preocupaciones personales de Messiaen habían hecho nacer algunas de las mías —especialmente en el campo del tiempo, de la rítmica—, no satisficieron sin embargo mi expectativa en cuanto a problemas de lenguaje, que me parecían mejor resueltos en las obras de la Escuela de Viena.

La música de Messiaen derivaba de una visión sistemática que definía elecciones personales en las que ciertas nociones encontraban una ubicación privilegiada. En lo concerniente a las alturas, él adjudicaba una gran importancia a la organización modal, a las relaciones armónicas; a veces, las relaciones tonales más tradicionales se utilizaban para polarizar tal o cual aspecto de la escritura. En cuanto al tiempo, a la duración, Messiaen apelaba a una cantidad de innovaciones importantes que en este punto preciso completaban y contrabalanceaban, en mi opinión, los descubrimientos de la Escuela de Viena. Messiaen otorgaba al tiempo una atención que hasta él pocos compositores le habían acordado; además utilizaba para organizarlo medios totalmente originales que desligaban al ritmo de la métrica tradicional. Atribuía al ritmo una importancia tal que procuraba organizarlo antes que cualquier otro aspecto del lenguaje; era lógico que las estructuras rítmicas precedieran a la escritura propiamente dicha, pues ésta era, en cierto modo, el elemento revelador de aquéllas.

Además, enriquecía el repertorio rítmico adaptando a su vocabulario elementos de un lenguaje traídos de una búsqueda "exterior", tomados de la India o de formas de la prosodia griega. Siempre se había observado en Messiaen la preocupación por forjar sistemáticamente sus útiles de trabajo, la voluntad de coordinar los elementos de su lenguaje, de determinar un universo definido con cuidado para poder tomar progresivamente de él, según sus necesidades, los materiales de sus obras. Experimentó por otra parte muy pronto la necesidad de resumir sus opciones y darles una significación respecto de la reflexión teórica: lo hizo en "Technique de mon langage musical". Esta obra describe su sistema personal de escritura destacando los antecedentes de su lenguaje, explicando y justificando sus métodos de trabajo, señalando de un modo global los diversos aspectos de su invención y tratando de referirlos uno a otro. A tal punto que en ese momento de su vida la obra de Messiaen parecía estar sólidamente cristalizada; no hacía pensar en verdaderas sorpresas más o menos inmediatas; daba más bien la impresión de que se dirigiría hacia una investigación más pormenorizada de ciertos campos detectados en las obras precedentes, según los métodos expuestos en la "Technique de mon langage musical".

Ahora bien, hacia 1949-50, quizás a raíz del contacto con la aventura que perseguían de sus alumnos, entre los cuales me contaba, que se habían separado más o menos radicalmente de sus opciones, Messiaen pasará por un período de intensa reflexión, de cuestionamiento, un período que yo calificaría de *experimental*, en el mejor sentido del término. Es significativo que las dos piezas escritas en 1949 —el "Modo de valores e intensidades" y los "Neumas rítmicos"— hayan nacido en Darmstadt y en Tanglewood,

nombres simbólicos ligados a la enseñanza de la composición, en el momento mismo en que la pedagogía de Messiaen encontraba una resonancia ampliada, fuera de su cuadro habitual del Conservatorio de París. Las obras que manifiestan preocupaciones nuevas para su autor fueron escritas entre 1949 y 1951; están exclusivamente reservadas para los instrumentos de su predilección, es decir, el piano y el órgano, sus instrumentos *personales*, que puede entonces utilizar para la investigación más que cualquier otro. Se trata, en lo concerniente al piano, de lo que se ha llamado rápidamente "Cuatro estudios de ritmo", porque se publicaron en el mismo momento, mientras que en realidad se trata de dos grupos bien distintos; el "Modo de valores e intensidades" y los "Neumas rítmicos", por una parte, que datan de 1949, y las "Iles de Feu 1 y 2", por otra, que datan de 1950. Para órgano escribe sucesivamente la "Misa de Pentecostés", en 1950, y el "Livre d'Orgue" en 1951. Esta serie, compuesta en un lapso bastante corto, está unificada por el mismo tipo de preocupaciones, denota transformaciones radicales en el lenguaje de su autor. Se puede decir, sin riesgo de engañarse, que Messiaen nunca había realizado un esfuerzo tal para radicalizar los diversos aspectos de su lenguaje, para llegar lo más lejos posible en el descubrimiento y la explotación de nuevos recursos. Después de este esfuerzo espectacular, llegará a una síntesis entre elementos nuevos y métodos más tradicionales a los que no quería renunciar para poder expresarse con más plenitud.

¿Qué es pues lo que caracteriza a esta música de avanzada, que hace que la aventura de Messiaen durante estos pocos años tome un aspecto totalmente insólito y dé a estas obras un giro tan radical, tan exploratorio? Se comprueba, naturalmente, que se trata de una ampliación de sus concepciones en cuanto a la técnica de su lenguaje musical, pero ¿se trata sólo de eso, y esta ampliación no marca un hiato profundo con algunas de sus trayectorias anteriores? En suma, ¿la impresión más superficial y más inmediata no nos daría una indicación sobre la evolución de su pensamiento? La primera característica que nos sorprende, cuando comparamos este grupo de obras con las composiciones precedentes de Messiaen, es la utilización casi constante de los intervalos separados, el abandono de una forma muy melódica y muy conjunta de la escritura modal. La Escuela de Viena pasó por ahí, y también las consecuencias que ya había sacado de ello una generación más joven. En lo referente a Messiaen, las consecuencias son de naturaleza diversa; vemos que él, que acordaba, y que acordará de nuevo, tanta importancia a la armonía, a una concepción vertical de la escritura, abandona casi del todo esta escritura de acordes que le es tan querida. Algunas de sus piezas son incluso pertinaz y exclusivamente "no armónicas"; se encuentra en ellas una preponderancia de las líneas horizontales que —como en las obras dodecafónicas— no están controladas por relaciones armónicas, no están ya sometidas a sus leyes. Desde este punto de vista preciso, Messiaen cuestiona lo que le era más personal y probablemente más querido. He ahí el síntoma más inmediato y más tangible

del período experimental por el que atraviesa; descubriremos un cierto número de períodos similares. Creo sin embargo que antes de enumerarlos y estimarlos, existe un hecho más general capaz de explicar transformaciones tan sorprendentes en lo que concierne al pensamiento de Messiaen tal como se había manifestado hasta entonces. El se había enfrentado, por intermedio de sus alumnos y volviendo a fuentes que habían desempeñado antes un papel secundario en su formación, con una sistematización formal del lenguaje. Se le planteaba entonces el problema de una música *espontánea* en relación con una música *calculada:* ¿qué relaciones *podían* mantener estas dos entidades? ¿Qué relación *debían* mantener? Me parece que este dilema resume la actividad y la reflexión de Messiaen en este período crucial de su obra.

Messiaen, como he dicho, había tenido siempre tendencia a una cierta sistematización de los diferentes aspectos de su lenguaje: codificación de la expresión modal, codificación de las concepciones rítmicas; pero este trabajo se había referido esencialmente a ciertos datos básicos, mientras la invención mantenía su libertad y espontaneidad en relación con un arsenal de medios puestos a su disposición. En este momento de su evolución Messiaen parece plantear de un modo más formal el problema de los medios. No disocia la exploración de los medios de su utilización. Influido probablemente por su concepto de serie, entonces en plena expansión, reflexiona sobre las relaciones formales y calculadas de las que puede depender su música; en muchos casos, se registra un combate entre la espontaneidad, que se rehúsa a abdicar, y la organización, que querría volverse todopoderosa. Este combate, esta antinomia, se refleja hasta en los títulos de diversas piezas que forman el conjunto escrito entre 1949 y 1951. A veces se trata de títulos poéticos, inspirados o no en la Biblia: *Les Yeux dans les Roues, Les Mains de l'Abîme, Iles de Feu;* otras veces se trata de títulos técnicos, casi agresivamente técnicos en su relación exclusiva con aspectos gramaticales del lenguaje musical: *Reprises par interversion, Soixante-Quatre Durées, Neumes Rythmiques.* No creo que se trate de un aspecto superficial de la cuestión. Por el contrario, los títulos de las piezas parecen manifestar abiertamente el dilema del compositor: preservar su visión poética o dejarse arrastrar por el vértigo de los problemas del lenguaje. En otros términos, ¿podrá la poética servirse libremente de los medios técnicos nuevos puestos a su disposición por una investigación profundizada y a veces unilateral, o bien estos medios técnicos casi buscados por sí mismos engendrarán, por el solo hecho de su existencia y de su valoración, una poética musical? Parece que en el caso de algunas de estas piezas el hecho de escribir una forma circunscripta, con un comienzo y un final, le haya parecido más bien secundario al autor. El encuentra la razón esencial de la escritura en la manipulación misma. El diagrama "aritmético" basta para describir la pieza, para justificarla en el sentido tipográfico del término. Messiaen elige, por ejemplo, en relación con el dato inicial, un cierto número de interversiones, de permutaciones privilegiadas; una vez de-

sarrolladas estas interversiones, se considerará terminada la pieza. Casi todas las piezas del *Livre d'Orgue* se agotan así, y por esta razón bien precisa se terminan de una manera abrupta y sorprendente. Algunas veces el autor subraya esta intención; al final de *Yeux dans les Roues,* escribe: *cortar bruscamente;* al final de la segunda pieza en trío, escribe expresamente: *sans ralentir.* Pero que lo escriba o no, es visible que estos "trozos" no tienen final, retóricamente hablando; son *detenidos.* Su estricta organización hace que tengan el aire de fragmentos limitados de un conjunto más vasto sobreentendido. El comienzo y el final reales de una pieza no son realmente límites definitivos con el *antes* y el *después.* Al formar parte de un complejo más extenso que no oímos, pero que existe en lo absoluto, esas piezas sólo son un momento simbólico, un episodio privilegiado en la existencia de un gran todo que las cifras definen con una seguridad aun mayor que la voluntad del autor. Oímos fragmentos de un tiempo global que el autor nos deja adivinar gracias al prolongamiento virtual de los mecanismos que él ha desencadenado momentáneamente para nosotros. El dilema de Messiaen será dejarse llevar por esta cosmogonía de cifras y de estructuras, o bien hacer de ella *un* elemento de su lenguaje, elemento poderoso por cierto, pero que se confrontaría con otras fuentes de invención. Para esto hay dos soluciones: o bien adornar estas estructuras numéricas con figuras ornamentales que les son fundamentalmente extrañas, que las manifiestan al mismo tiempo que las hacen olvidar (lo que el autor mismo llama cronocromía, colorear el tiempo); o bien alternar las estructuras numéricas calculadas con elementos espontáneos, cuyo carácter propiamente musical se acentúa tanto más porque estarán desvinculados de toda relación que no sea la de alternancia con elementos que se podrían llamar "no musicales", o, por lo menos, "no exclusivamente musicales". Se puede hablar con certeza de deseos divergentes del compositor. Desea la disciplina, una disciplina que lo supera, que encuentra su referencia en sí misma, que impone su justificación por un orden de números al que debemos obedecer. Desea, en cierto modo, descifrar a su manera los secretos del universo casi como un hombre de ciencia que puede transcribir en cifras las leyes de la naturaleza. La composición reflejará del mismo modo un orden trascendente por la estricta observancia de leyes numéricas, en que la voluntad personal ya no tiene lugar, se encuentra triturada por leyes formales superiores a todo designio individual. Pero al mismo tiempo desea expresarse más inmediatamente, porque siente confusamente que estas leyes son quizás un medio de descifrar ciertos secretos, pero no son, en todo caso, *el* medio absoluto, y presiente que más allá de un orden formal existe otro más importante, más difícil de encontrar, menos tranquilizador, pues no es susceptible de codificación numérica. En esto Messiaen comparte la alegría del descubrimiento y la angustia de la nada formal, cuyo origen se encuentra muy especialmente en los compositores de la Escuela de Viena y que llega al radical cuestionamiento de comienzos de los años 1950. Su caso no es aislado; pero es notable, porque sus antecedentes no permitían

prever tal compromiso, tal cuestionamiento. Observando de cerca los medios musicales o paramusicales por los que se transmite el dilema al cual está sometido, se reconstituye la lucha entre los dos sistemas de pensamiento de los cuales son la manifestación más evidente. Hay que observar además el hecho curioso de que la invención de Messiaen, sobre todo en las obras que nos ocupan, se escinde en dos direcciones, y que su formalismo se aplica mucho más a todo lo que es organización del tiempo, de la duración, mientras que su vocabulario de las alturas se adapta a una libertad mucho más explícita. El esquema de las piezas "estructurales" dependerá ante todo de un diagrama de permutaciones, de interversiones, ligadas mucho más a las duraciones que a las alturas —éstas se regirán por un serialismo muy poco rígido, formalizado de una manera más bien laxa—. Las duraciones, por el contrario, obedecen a una elección jerárquica restrictiva, observan leyes más coercitivas en la organización de su desarrollo; imponen su predominancia a los otros componentes de la obra, deciden también sobre la arquitectura formal a la que se someten los demás elementos. En fin de cuentas, vemos que el lenguaje de Messiaen se interna por el camino de los descubrimientos nuevos, pero no lo hace, quizás, de manera global. Messiaen no busca la unificación de todos los elementos de la composición, como algunos de sus discípulos lo habían hecho entonces tomando como modelo las últimas obras de Webern, las *Variationes*, opus 30 muy particularmente. Se trate de la elección de la serie y de sus diversas trasposiciones, del trabajo sobre células rítmicas básicas, del trabajo temático, de la ubicación formal, Webern había buscado obstinadamente deducir todas las consecuencias posibles de un cierto número de elementos seleccionados con rigor, engendrados por un pensamiento obsesionado por la unicidad y por el desarrollo orgánico de estos elementos. Insistir sobre Webern es casi un eufemismo para describir lo que siguió; lo que Webern había heredado de la tradición clásica, su explotación del trabajo temático, sus esquemas formales, todo eso fue rechazado en beneficio de una construcción nacida enteramente de las técnicas recientes extendidas a todos los componentes sonoros. Parecía así que la obra se unificaría al máximo, que ya no habría más divergencia entre micro y macroestructura, entre la forma final y sus elementos iniciales. Se debía comprender en seguida que tal síntesis no resultaba tan simple de realizar; sin embargo, subsistía siempre, más allá de este "grado cero" de la escritura, el deseo de obtener una nueva coherencia del lenguaje musical.

Parece que éstas no eran las intenciones de Messiaen, lo que se demostró ampliamente por su evolución ulterior. No sólo Messiaen no estaba interesado en la unificación, en la reducción total de los elementos múltiples del lenguaje a ciertos denominadores comunes, sino que se atiene visiblemente a la diversidad de los medios, a su heterogeneidad, yo diría incluso a su acumulación heteróclita, si este adjetivo no tuviera una coloración peyorativa. Ya en estas obras, como he señalado, se nota una lucha entre música espontánea y música calculada. ¡Para qué hablar de lucha, si

se trata más bien de alternancia, de cohabitación! En este sentido, no hay un pensamiento menos "purista" que el de Messiaen. Quiere absorberlo todo, utilizarlo todo; ese pensamiento encuentra los materiales que le sirven en todos los azimuts; busca en su diversidad, en sus contrastes, sus oposiciones, y aun en su irreductibilidad, una justificación para reunirlos en un mismo complejo. El compositor no pretende reducir las disparidades, o disimularlas; las explota y crea así tensiones que sirven a su propósito, sin recurrir no obstante a un ensamblamiento de objetos brutos, a una técnica de collage. Su lenguaje es suficientemente unificador como para aglomerar fuertemente componentes que tendrían tendencia a dispersarse. Se lo ve, por ejemplo, cuando fuerza a células rítmicas "hindúes" a entrar en un sistema de permutación o a aumentos y disminuciones que en su origen les son perfectamente extrañas. Se lo ve también cuando parte de la definición melódica del neuma, para adaptar sus características según su vocabulario rítmico y darles así una dimensión totalmente distinta, incluso una significación diferente. Se lo ve también en el modo en que transcribe los cantos de pájaros que, aunque respetan un definido realismo, no dejan de obedecer a jerarquías de intervalos que están emparentadas con su propio lenguaje armónico, mucho más que con una reproducción literal de los intervalos oídos. Podría multiplicar los ejemplos de esta doble tendencia a aceptar objetos o técnicas venidos de los horizontes más diversos y a someter a esos objetos a un tratamiento estilístico radical para que puedan integrarse, sin demasiada dificultad, a una concepción totalizante.

Pese a las apariencias, estos pocos años de la creación de Messiaen que he tratado más detenidamente indican, pues, no tanto un cambio radical como una profundización de ciertas técnicas, una dedicación a ahondar dimensiones bien delimitadas del lenguaje musical. Los otros elementos de su expresión personal quedan en cierto modo en la penumbra; aunque aparezcan menos frecuentemente, de un modo más esporádico y menos esencial, no dejan de estar presentes. La concentración del compositor sobre problemas precisos y capitales para él en ese momento, le hace relegar otros elementos a un segundo plano; pero no los olvida, y pronto retomarán un lugar primordial y un volumen importante. Los elementos más "calculados" de su pensamiento enriquecerán el arsenal de sus medios; él no quiere privarse de ninguno de ellos, aunque no le atrae mayormente hacer su síntesis, propiamente hablando, e incluso no le interesa para nada, pues le basta una cierta convergencia estilística como prenda de unidad. Es en este punto donde el pensamiento de Messiaen, y diría más bien el conjunto de sus opciones, indica la permanencia de su actitud: búsqueda consistente de la amalgama y elección de las condiciones más propicias para llegar a ella. ¿Esta época de su creación no tendría entonces, en síntesis, más características destacables que las otras, y por qué la hemos aislado así? ¿Elección personal? Por cierto —las preocupaciones del Messiaen de esos pocos años me tocan de la manera más íntima, aunque las divergencias hayan sido, y sigan siendo, manifiestas—. Pero por lo menos tanto, si

no más que la elección personal, se trata de los síntomas de una evolución general, de la toma de conciencia, en esos años, de una transformación radical del lenguaje, de sus estructuras y de sus significaciones. Más allá de una aplicación demasiado literal y demasiado exclusiva a los aspectos técnicos de esta toma de conciencia, se trata de una utopía aventurera: descubrir los secretos de la cifra, expresar el universo con rigor y más allá de este rigor reencontrar una esencial libertad para expresarse a sí mismo. Quién podría negar que los momentos más extremos, más angustiosos en esta búsqueda de la utopía suscitan obras esotéricas quizás ingratas o a veces difíciles, pero qué fascinantes. Esas obras nos producen la ilusión de que podremos, en momentos privilegiados, trasponer las "barricadas misteriosas" del conocimiento.

CAPÍTULO III

Ocasiones fragmentarias

32. BERLIOZ: SINFONIA FANTASTICA y LELIO*

Si se conoce bien la sinfonía fantástica, se conoce mucho menos, o nada, Lelio. Sin embargo, las dos obras poseen un solo título: Episodio de la vida de un artista —*Sinfonía Fantástica* y *Monodrama lírico* (Lelio o el retorno a la vida)—. La Nota liminar de Berlioz aclara, por otra parte, a propósito de Lelio: "Esta obra debe oírse inmediatamente después de la Sinfonía Fantástica, de la que es fin y complemento". Esta voluntad muy raramente se respetó; y aun ahora casi no se la respeta. ¿Por razones materiales? Por ciero, el autor es exigente respecto de las condiciones de ejecución y precisa los puntos siguientes: "La orquesta, el coro y los cantores invisibles deben ubicarse en el teatro detrás del telón. El actor habla y actúa solo en el proscenio. Al final del último monólogo éste sale, y el telón al levantarse descubre a todos los ejecutantes para el Final. En consecuencia, habrá que disponer un piso por encima del lugar comúnmente ocupado en los teatros por la orquesta".

Pero, ¿son sólo estas dificultades de ejecución lo que hace de Lelio un pariente pobre de la Fantástica? ¿No intervienen también razones musicales para explicar este exilio de las salas de concierto?

Hay que plantearse entonces el problema del genio de Berlioz: genio que escapa a menudo a las clasificaciones, que —movido probablemente por el recuerdo de las músicas espectaculares de la revolución— busca casi siempre la "singularidad". Quiero decir: la singularidad *física*. En casi todas las obras de Berlioz el concierto está ligado al fenómeno dramático, o al teatro mismo. Necesita gestos, manifestados por la *topografía* de su orquesta. En la Fantástica es el óboe que hace eco al corno inglés; en *Harol-*

* Sobre del disco CBS 32 B 10010

do en Italia el trío de cuerdas que recuerda a lo lejos *La Marcha de los peregrinos*; sin hablar del *Requiem* de otras producciones gigantescas destinadas a impresionar la imaginación. Nada resulta más revelador que leer, a este respecto, la descripción de la orquesta imaginaria que encontramos al final del tratado de instrumentación. La lista de instrumentos comprende, entre otros, 120 violines, 30 arpas, 30 pianos... ¡y 4 cimbaleros chinos! Berlioz describe minuciosamente todo lo que se podría hacer con esos 827 ejecutantes (para precisar, 467 instrumentos y 360 coristas). Esta invención, que sobrepasa lo musical para impactar la imaginación por el gesto teatral, ¡cuántas veces no se le reprochó a Berlioz! Wagner mismo, y muchos otros después de él, que prefieren contentarse con los tres trombones de Mozart al final del *Don Giovanni*.

Sin duda, esta demostración a toda costa, esta "desmesura", no pueden dejar de fastidiar, de irritar a oyentes que sin embargo aceptan en el teatro soluciones mucho más espectaculares aun que la de Berlioz. En efecto, la acumulación, el emplazamiento, no reemplazarán nunca a la sustancia, a la interioridad. Pero no ver en su música una amalgama constante entre la teatralidad del gesto y la sustancia de su propósito, ¿no implica justamente omitir lo fundamental del caso Berlioz?

Lo que me sorprende es justamente que para él concierto y teatro no tienen fronteras precisas y que en el límite —como ocurre justamente en la Fantástica y en Lelio— la *autobiografía* es el elemento que permite la ósmosis de la "música" a la "representación".

En los dos casos, sin embargo, la autobiografía desempeña un papel muy diferente, y es fundamental oír las dos obras en una misma tanda para poder juzgar y apreciar su interés. En la Fantástica, la autobiografía se superpone a los movimientos de una sinfonía: si bien da una significación precisa, individual, a las ideas musicales y a sus desarrollos, si acentúa el poder poético de éstas, no da de ninguna manera un sentido a la *forma* de la obra, específicamente musical. El argumento biográfico podría no existir, y no dejaríamos de oír una sinfonía —con la necesidad que esto implica en el encadenamiento de los movimientos: Allegro, Vals (especie de Scherzo), movimiento lento, Interludio (Marcha), Final—. La necesidad de desarrollo es ante todo de orden musical; la trama autobiográfica se superpone a este desarrollo, no lo ordena. Nos sentiríamos tentados de decir que el argumento sigue a la sinfonía, más bien que obedecer la sinfonía al argumento.

En Lelio, por el contrario, es el argumento el que impone el desarrollo. ¿Por qué? Berlioz se encuentra ante "trozos separados" compuestos en diferentes intervalos de años y en un estado de espíritu muy distinto. ¿Cómo puede crear la unidad? La *idea fija* sólo retorna dos veces en este monodrama, al comienzo y al final como "cita"; mientras que interviene en todos los movimientos de la Fantástica —bastante artificialmente, convengo en ello, y casi también como "cita"—, en el *Bal* y en la *Marche au supplice*, movimientos que sabemos que fueron compuestos independien-

temente. Como la *idea fija*, musical, ya no ordena la narración, resulta indispensable insertar la autobiografía por otro medio: el actor. El actor, que personifica esta vez al compositor, mediante la sola descripción de su existencia, de sus estados de alma, va a eslabonar las piezas dispersas y hacerlas obedecer a una lógica distinta de la musical, una lógica del tiempo y de la experiencia. Con esta triquiñuela a la vez ingenua y genial Berlioz sublimará la amalgama de lo que en el argot del oficio se llamaría "fondos de cajón". (Si bien Bach los utiliza de otra manera al "trasvasar" la misma pieza de cantata a cantata, no es menos cierto que sus móviles eran más o menos los mismos...)

Por ende, el desenfado con que Berlioz utiliza el gesto teatral, que contradice tanto al "buen gusto" francés, resulta ser a menudo el motivo fundamental de su creación.

Habría que encarar muchos otros aspectos de la psicología de Berlioz compositor. Los principales cargos, generalmente inconscientes, que le formulan los músicos que soportan con dificultad su obra, se deben a una incomprensión fundamental: no admiten el gesto autobiográfico, rechazan la ósmosis del teatro al concierto. La obra de Berlioz es, desde este punto de vista, un "país sin fronteras"; ésta sigue siendo, probablemente, su más irreductible novedad.

En la Fantástica, el teatro es imaginario, en Lelio, está encarnado.

Berlioz fue, en música, el iniciador de esta visión típicamente romántica —que se vincula con el romanticismo alemán más *agitado*—, de esta confusión voluntaria entre real e imaginario. Entonces, volver sobre otros puntos discutibles y discutidos, casi no tiene interés: nunca se dejará de polemizar sobre sus incapacidades (armónicas o formales) y sobre sus capacidades (orquestales o rítmicas). Pero no se puede dejar de ver en qué medida de necesidad él, y sólo él, se une a Beethoven y a Wagner —eslabón "*espectacular*" entre el compositor sinfónico y el compositor de teatro por excelencia—. En la *Scène aux Champs*, el corno inglés nos recuerda a la vez el pasado de la Pastoral y el porvenir de Tristán. Pero las preocupaciones profundas de Berlioz lo llevan por un camino que ni uno ni otro han recorrido.

33. MAHLER: DAS KLAGENDE LIED*

Desde esta primera obra importante de Gustav Mahler, descubrimos ciertas características que nunca se desmentirán; se irán precisando para darnos la figura del compositor que hoy nos es familiar. Aparecen en ella

* Sobre del disco CBS 5 77233

dos tipos de cualidades perceptibles a primera vista: la dimensión épica, y, en el plano del oficio, la seguridad instrumental. Aunque la maestría en estos dos campos no constituya aún el logro absoluto de las obras más tardías, sigue siendo sorprendente que la personalidad de Mahler se revele en ella en la fusión bastante rara del visionario y del hombre práctico.

La dimensión épica, para empezar. Es significativo que Mahler se sirva de un texto poético. Ninguna forma heredada del pasado sinfónico puede satisfacerlo. Su necesidad de confesión y su deseo de comunicarse en la instantaneidad, le hacen rechazar los cuadros formales en lo que resulta obligatorio, arquitectónicamente, "repetirse". Si bien es cierto que, como ha señalado Richard Strauss, la forma musical ha elegido desde Wagner el impulso hacia el futuro, el devenir, si bien es cierto, pues, que la vuelta atrás, la confrontación con el pasado, otrora necesarias para la comprensión de una obra, de su arquitectura, han quedado abolidas, Mahler enfrentó de inmediato esta situación histórica nueva, tendió todas sus fuerzas hacia un "continuum" musical. Las reiteraciones de los temas no son propiamente repeticiones, sino referencias colocadas dramáticamente en puntos de unión importantes: nos van a permitir seguir la obra, como, en una novela, atendemos a los personajes cuyas intervenciones determinan la acción, a los que forman, por decirlo así, la trama.

La forma musical en Mahler participa desde el comienzo de la epopeya y de la novela. Nos "cuenta-en-música". Cuando el texto literario sirve de sustrato al universo sonoro, esto resulta evidente; no lo es menos, sin embargo, cuando la música prescinde de apoyo poético verbal. Más allá de la epopeya y de la novela, la obra mahleriana suscita a veces un teatro imaginario, con verdaderos efectos escénicos referidos al concierto. Lo ejemplifica, en *Das Klagende Lied*, la orquesta de vientos ubicada en la lejanía, con el efecto *naturalista* expresamente querido por el autor, que los músicos deben tocar *fortissimo* —con la calidad de sonido implicada por esta dinámica— pero que debemos oír en el matiz *piano*. Más allá de Berlioz (sin olvidar a Wagner), el gesto teatral de Mahler tiene su fuente en Leonora III.

El texto nos indica igualmente un parentesco visible. A fines del siglo XIX Mahler trata de reencontrar, por la ingenuidad, las fuentes mismas del romanticismo alemán: recurre al cuento, a la leyenda populares, que desde Arnim y Brentano han sido el hilo conductor de una cierta visión romántica. Todo permite presagiar el empleo futuro de *Das Knaben Wunderhorn*. Ese recurso al origen implica la nostalgia de un paraíso perdido a la vez que una ingenuidad calculada, de querer reencontrar el camino hacia él. Tanto en el texto como en la música encontramos la preocupación profunda de integrar la expresión popular, directa a la expresión sabia, aprendida. Esto es sensible en el vocabulario literario y musical. De ahí el aspecto "arcaizante" de ciertos pasajes, opuesto al "modernismo" de algunos otros.

Además, como constante típica de la sensibilidad y de la imaginación

de Mahler, lo maravilloso se mezcla con lo macabro, lo trágico con la irrisión; la poesía, a menudo sombría e inquieta, toda interior, tiene sobresaltos nerviosos: se encabrita al evocar el horror, pero se complace en hacerlo. Aunque los rasgos están acentuados, resultan perfectamente reconocibles, y se refieren a un pasado impresionante de la literatura alemana. La música registra las oscilaciones, a veces extremas, de la sensibilidad —arriesgándose en ocasiones a acercarse a una cierta grandilocuencia teatral—, porque la amplificación del gesto se estima necesaria para producir mayor impresión o convicción.

En cuanto al aspecto más propiamente técnico de la partitura, es sorprendente, sobre todo en un músico muy joven, comprobar igual maestría en el manejo de las masas orquestal y coral. Es un don absoluto; ciertos compositores lo muestran desde sus primeros trabajos, aun aquellos a los que la existencia aún no ha puesto en contacto con la práctica musical cotidiana. Mahler posee, en esta obra, un agudo conocimiento del timbre, y una intuición genial de su "rendimiento". Su orquestación es, naturalmente, tributaria de los modelos realizados por sus predecesores; tendremos que esperar algún tiempo para ver aparecer una cantidad de audacias cuya seguridad nos sorprende: pero ya comprobamos la perfecta transmisión de la idea musical por el material instrumental. Mientras los solistas asumen ante todo la narración, al coro se le atribuye el comentario verbal que asegura la transición entre narración y comentario instrumental. Los planos están claramente establecidos, así como la función asignada a cada participante de la epopeya.

Esta primera epopeya mahleriana nos hace conscientes de los desarrollos y de las implicaciones futuras. Ya está esbozada la gran novela: descifraremos sus capítulos a medida que las obras vayan llegando. Hay creadores cuyo poder nace de una fuente única, y se amplifica según ciertos datos constantes: así me parece que ocurre con Mahler.

34. DEBUSSY: LA OBRA PARA ORQUESTA*

Salvo *Iberia*, las *Images* para orquesta siguen siendo desconocidas y casi no se ejecuta *Gigues* ni *Rondes de Printemps*. Se considera que estas tres obras forman un tríptico folklórico en que la imaginación desfalleciente de un Debussy que va perdiendo velocidad, habría debido recurrir a temas de inspiración popular para tratar de recuperar un impulso agotado. Los reproches son, en general, los de academicismo nacido del agota-

* Texto del álbum Columbia D 3 M-32988

miento, de invención disminuida; se las compara desventajosamente con las obras precedentes, y en particular con *La Mer*.

Es cierto que el proyecto de construir un ciclo sobre el color propio de tres países diferentes: Escocia (*Gigues*), España (*Iberia*), Francia (*Rondes de Printemps*), puede sorprender en Debussy, cuando conocemos sus juicios, a veces ásperos, sobre ciertas utilizaciones del folklore.. El estuvo muy consciente del hecho de que las melodías populares recogidas en el límite extremo de su vitalidad no se prestan a desarrollos sinfónicos —había una excesiva tendencia a hacerlo en Francia en este período en el entorno de Vincent d'Indy y de la Schola Cantorum—. No basta, decía él en sustancia, endomingar figuras campesinas, hasta más no poder, para justificar su presencia en la "fiesta sinfónica": se sentirán torpes en tal sociedad.

Sin embargo, se puede comprobar la permanencia de la inspiración "española" en la música francesa desde la *Carmen* de Bizet, influencia que no deja de recordar la predilección de Manet por Goya. De Chabrier a Ravel son numerosas las piezas de carácter ibérico cuyos títulos es superfluo enumerar. En Debussy, la permanencia de esta inspiración está igualmente manifiesta, ya que contamos entre las *Estampes* para piano la *Soirée dans Grenade*, entre los *Préludes* siempre para piano *La puerta del vino*, y además *Lindaraja* para dos pianos.

En lo referente a Escocia, sólo podemos encontrar una muy pálida *Marche écossaise* como única referencia. En cuanto a Francia, está representada por los *Jardins sous la pluie* —donde se usa, por otra parte, la misma canción popular: "Nous n'irons plus au bois".

El aspecto "folklórico" de Debussy, según se ve, no es propio de *Images*, pero nunca fue sistemáticamente explotado.

¿No estuvo Debussy más o menos consciente de la extrañeza (en lo que le concierne) de este sistematismo? En efecto, la composición de las tres *Images* se extiende a un período bastante largo: si bien *Iberia* parece, en fin de cuentas, haber sido compuesta en forma bastante rápida y "natural", *Gigues* y *Rondes de Printemps*, en cambio, son obras en las que él fue perdiendo interés. León Vallas, biógrafo muy minucioso, nos dice que *Gigues* fueron terminadas por André Caplet.

Algunas fechas. La composición de *Images* se sitúa entre 1906 y 1912; el orden de publicación no corresponde a su orden de composición. La segunda de las *Images, Iberia*, fue estrenada el 20 de febrero de 1910; el nº 3, *Rondes de Printemps*, fue ejecutada por primera vez algunos días después, el 2 de marzo de 1910.

En cuanto a *Gigues*, pieza comenzada en 1909, fue según León Vallas terminada y orquestada en 1912, y ejecutada el 26 de enero de 1913. A este respecto, se pregunta con frecuencia en qué orden deben sucederse en el concierto, cuando se tocan las tres. La solución más simple consiste, naturalmente, en atenerse al orden de la edición que probablemente es el que quiso el autor. Este orden da una satisfacción de principio, ya que *Gigues* y *Rondes de Printemps*, de breve duración y en un solo movimiento, encua-

dran la Imagen más larga, *Iberia*, compuesta por tres movimientos. Esta simetría de principio, sin embargo, me parece que choca con el acabamiento musical constituido por la peroración de *Iberia*, luego de la cual la peroración de *Ronde de Printemps* sólo puede producir el efecto de una repetición, y además pálida. Para el concierto la sucesión más lógica me parece *Ronde de Printemps, Gigues, Iberia*. Pero este punto de vista, apto para el concierto, no tiene nada que ver con la disposición adoptada para el disco, donde se han opuesto, por razones de equilibrio, las dos imágenes cortas a *Iberia*.

En *Iberia*, la coloración española desempeña un papel muy definido; entre otras cosas, por la elección de ciertos instrumentos: percusión "típica", como pandereta y castañuelas. Diversos ritmos, por otra parte, o más bien diversas secuencias rítmicas, están textualmente tomadas del folklore español, lo que también ocurre, por otra parte, con inflexiones melódicas. Pero se podría decir de esto lo que Debussy mismo decía de Albéniz, y que León Vallas cita a sabiendas en su biografía: "Sin retomar exactamente los temas populares, es alguien que abrevó en ellos, los oyó y llegó a hacerlos pasar a su música, sin que pueda percibirse la línea de demarcación".

Lo que más me atrae en esta obra, a decir verdad, no es tanto la impregnación española (no es, en fin de cuentas, más importante que el Asia de *Pagodes*), sino más bien la libertad de invención sinfónica a partir de elementos básicos elegidos en este contexto. Considero en particular el segundo movimiento, *Parfums de la nuit*, como uno de los más inventivos que Debussy haya jamás escrito, no tanto por los temas encontrados como por una manera inédita de "crear" el desarrollo, de hacer evolucionar la sonoridad orquestal, por el refinamiento de las transiciones; en esta música, aunque los temas reaparezcan, no se vuelve nunca atrás: todo aparece como un estado superior, acabado, de la improvisación, y la seguridad de invención está hasta tal punto dominada que puede permitirse prescindir de los cuadros formales que se reconocerían con excesiva facilidad. Este arte de la transición resulta particularmente sensible entre el 2° y 3er movimiento de *Iberia*: los *Parfums de la nuit* se reabsorben progresivamente, mientras que se precisan poco a poco los elementos sobre todo rítmicos de *Matin d'un jour de fête*. Debussy mismo, como lo testimonia su correspondencia, se mostraba particularmente satisfecho de este tránsito sutil de la sombra a la luz.

A mi parecer, tampoco la inspiración escocesa es el elemento más significativo de *Gigues*, que está mucho más en la oscilación de una melopea lenta a un ritmo vivo; digo: oscilación, pero también puedo decir: coincidencia, pues cuando los dos elementos se superponen, producen la impresión —bastante rara— de una respiración doble. El timbre desempeña un papel primordial en la separación de los planos sonoros; el hecho de que el tema lento del comienzo sea confiado exclusivamente al óboe de amor, contribuye a aislarlo en nuestra percepción. El óboe de amor no sólo tiene

un lindo timbre, raro, destinado a recordarnos la gaita, perfectamente adaptado a la expresión de esta música inicial, sino que también nos hace tomar conciencia de que el tempo de esta melodía no será "perturbado" por la aparición de otras figuras en otro tiempo.

De las *Rondes de Printemps* se puede observar que retoman un ritmo muy especial de Debussy, un ritmo de 5 tiempos subdivididos ternarios, en notas repetidas, ritmo que encontramos episódicamente en el 2° Nocturno, *Fêtes*. El carácter francés de esta pieza es por cierto el menos evidente para oídos extranjeros; supongo que está completamente *absorbido* por la personalidad de Debussy, que no deja ningún lugar al "exotismo". Las diferentes presentaciones de la canción popular "Nous n'irons plus au bois" no constituyen, a decir verdad, el elemento más notable de esta pieza; es de creer que la invención de Debussy se mueve con mayor libertad cuando él se preocupa menos de la exactitud de sus "citas".

Las *Danses* para arpa y orquesta de cuerdas son lo que se llama una obra de circunstancia(s), en singular y en plural. Fueron escritas para el arpa cromática, cuya práctica quería difundir la casa Pleyel, para hacer competencia al arpa a pedales, reservada entonces a la casa Erard. Se pensaba que esta arpa evitaría el inconveniente de los numerosos cambios de pedales que se vuelven cada vez más acrobáticos a medida que la música se va aficionando al cromatismo; pero las dificultades que presenta el aumento del número de cuerdas no aseguraron una larga supervivencia a este instrumento. La primera audición tuvo lugar el 6 de noviembre de 1904. Actualmente esta pieza se toca con el arpa a pedales: su realización con un instrumento para el cual no fue originariamente concebida, no presenta obstáculos mayores. En primer lugar, porque esta obra es por lo menos tanto diatónica como cromática; la *Danse sacrée* parece incluso voluntariamente "arcaica" —tendencia que volvemos a encontrar en *Trois Ballades de Villon*, o en ciertos preludios para piano (*Danseuses de Delphes*)—. El arpa está tratada como instrumento solista, y el sostén de la orquesta de cuerdas es discreto, tanto en la concepción musical como en la realización sonora. Se puede relacionar esta obra, en este sentido solamente, con la escritura concertante de la época barroca, en que la "orquesta" acompaña al solista más bien que dialogar con él, como había sido el fin de toda la literatura romántica.

Esta pieza ilustra la permanencia de ciertos temas de inspiración en toda la literatura debussyniana, y nos lo muestra bajo un aspecto directo, en "primer estado".

Escribir sobre los Nocturnos, luego de lo que dijo de ellos Debussy mismo, parece superfluo e incluso fútil. Él definió su poética mejor que cualquiera, y en términos que siguen presentes en la memoria de quienes los han leído.

No me ubicaré entonces esencialmente en este terreno para presentar esta obra, que con *Après-midi d'un Faune* constituye orquestalmente el primer panel de un tríptico cuyos otros dos postigos serían *La Mer* y *Jeux*.

Estudiando este tríptico se puede seguir claramente la evolución de Debussy, su evolución respecto de la composición y respecto de la orquesta; también se pueden observar las constantes —sorprendentes— de sus ideas musicales o instrumentales. Digamos que la filiación entre *Nuages* y *L'Après-midi* es especialmente flagrante en la parte central de este primer Nocturno: las mismas inflexiones melódicas, casi textuales, se atribuyen al mismo instrumento: la flauta. En el tercer Nocturno, *Sirènes*, el llamado de trompetas, muchas veces repetido, denota un innegable parentesco con el llamado de trompeta al comienzo de *La Mer*, repetido también en el curso de la obra. (Notemos, por otra parte, que el motivo confiado al corno inglés en *Nuages* está excesivamente cerca del motivo de trompeta de *Sirènes*.)

En el segundo Nocturno, *Fêtes*, que sin embargo es más "independiente", encontramos igualmente una figura destinada a las cuerdas y a las maderas —de cinco tiempos— extremadamente cercana a una figuración similar que hay en *Rondes de Printemps*. Pruebas, si hacen falta, de una constante en la imaginación de Debussy; pruebas de una evidente filiación de una obra a la otra.

El compositor trata a la orquesta de manera brillante —pero aunque estemos en camino, se hallan lejos todavía los refinamientos de *Jeux*—. De todos modos, la forma es muy simple, y excesivamente clara.

Nuages y *Fêtes* siguen el mismo esquema simétrico, mientras *Sirènes* presenta un poco más de asimetría y de complejidad.

La simplicidad de la escritura orquestal, por otra parte, no debe engañarnos respecto de su maestría. En lo que concierne a *Sirènes*, nos queda un testimonio. Existen divergencias entre las antiguas partituras y la versión revisada por el autor después de las primeras ejecuciones (existen a veces también, lamentablemente, entre las partes de orquesta, lo que no facilita el trabajo de los músicos, y menos aun el del director).

He tenido oportunidad, en ocasión de una ejecución en Estados Unidos, de comparar esta primera versión y la partitura actual con las correcciones del autor. Podó siempre, para que la sonoridad de la orquesta resultara más clara, más transparente: las duplicaciones inútiles han desaparecido, las figuras se aligeraron o fueron transcriptas de un modo más apropiado.

Otro factor de asombro, y de admiración: la aparente facilidad de la composición musical, del ajuste de los temas. Baste citar como prueba *Fêtes*, donde se oye sucesivamente un tema de farándula, de jiga, luego una fanfarria —aparentemente sin relación entre sí—. Incluso la primera vez que se oye bajo la farándula el primer anuncio de fanfarria, parece completamente extraño a lo que lo rodea.

Pero cuando esta fanfarria alcanza su punto culminante, la farándula arrolla sus volutas en torno de ella de un modo tan naturalmente esperado, que pensamos en esta simbiosis casi por un esfuerzo de reflexión.

En *Sirènes*, Debussy integra a los instrumentos voces de mujeres, pu-

ramente vocalizadas —presentes para enriquecer el color orquestal—. Salvo algunas indicaciones de boca cerrada, no se dice nada a propósito de la o de las vocales con las que se debe vocalizar a boca abierta. En esta circunstancia, yo me permití, no digo una libertad con el texto, sino la iniciativa de utilizar diferentes colores de vocales (*u, o, a*) coincidentes con el color instumental y también con el matiz general de la orquesta. Pienso, en efecto, que vocalizar exclusivamente sobre la vocal *a* reduce singularmente los registros de color y de dinámica, y genera una cierta monotonía, por no decir insipidez, en comparación con la riqueza de la textura instrumental. Como en la partitura no hay nada expresamente indicado, lo repito, no creo que una iniciativa de este género esté en contradicción con el texto musical.

En la obra completa de un compositor las rúbricas comúnmente adoptadas son: obras principales; obras secundarias o menores; obras de juventud. Es una clasificación evidentemente cómoda... pero debemos confesar que está justificada por los hechos. Debo decir que las obras secundarias o menores, y también las obras de juventud, de un compositor importante me interesan a menudo más que las obras principales de un compositor menor.

Sin duda, se trata de un exceso en la concentración de mi curiosidad. Pero no puedo dejar de pensar que un gran compositor se revela también —y de manera muy interesante— en obras que son como retratos familiares, instantáneas, en relación con los grandes retratos de aparato.

Así ocurrió con la *Rhapsodie* para clarinete y con *Printemps*.

La *Rhapsodie* para clarinete es una obra de circunstancia, escrita para un concurso en el Conservatorio de París. Es raro que trozos de concurso den pruebas de tanta gracia y poesía. Vacilando de la rêverie al scherzo, nos vemos precisamente ante un Debussy *familiar*. La virtuosidad no hace gloriosa exhibición de sus proezas; pero, con humor, prepara una buena cantidad de trampas al solista, que puede, por otra parte, mostrar la excelencia de su sonoridad y de su fraseado en el curso de melodías "soñadoramente lentas".

Printemps es, por cierto, una obra de "juventud". Pero puede verse en ella la génesis de ciertas inspiraciones más tardías y netamente más logradas. Aunque aún lo veamos bajo influencias pasajeras, a veces fechadas, el genio armónico de Debussy se revela con rasgos incontestablemente personales, en especial en el primer movimiento. Cuando oigo *Printemps*, pienso irresistiblemente en "Femmes dans le jardin" de Monet. Las dos obras encierran una misma frescura, una misma ingenuidad, una especie de dicha de ir al descubrimento de sí mismo.

35. IGOR STRAVINSKY: *EL PAJARO DE FUEGO**

El Pájaro de fuego es una obra que hoy nos parece inseparable de la celebridad naciente de los Ballets Rusos, y de Stravinsky. El ballet fue ejecutado por primera vez en la Opéra de París el 25 de junio de 1910, y el mundo musical debía prestarle particular atención, aunque los ballets que siguieron, *Petrouchka* y la *Consagración de la Primavera*, sobrepasaron cada vez, como se acostumbra decir, todas las previsiones de los observadores más atentos. Estas tres obras, que pueden compararse con tres saltos de bailarines, establecieron "históricamente" la reputación y la importancia de Stravinsky en la música del siglo XX. Si bien *La Consagración de la Primavera* es por cierto el salto más prodigioso de los tres, subsiste el hecho de que como ensayo el *Pájaro de fuego* fue un verdadero golpe maestro. Repetidas veces se ha dicho que en esta obra es evidente la influencia de Rimsky-Korsakov, y especialmente del *Gallo de oro;* lo que no impide que afirme una originalidad que nos sorprende más a la distancia. Es imposible no reconocer en ella la *juventud* de un genio musical; creo que esa juventud, al contrario de lo que se ha dicho muchas veces, es el aspecto más fascinante de esta partitura.

La maestría orquestal se afirma en ella con un vigor y un verdor que sólo puedo comparar a los de la *Sinfonía Fantástica,* de Berlioz (aunque sé que a Stravinsky no le gustaba particularmente Berlioz...). Diría por cierto que la modernidad de la orquestación del siglo XIX se reveló en la *Sinfonía Fantástica,* igual que se reveló en *El Pájaro de fuego.* Se manifiesta en estas obras una virtuosidad innata, común a ambos compositores y reveladora de su genio poético.

Es por ello, en suma, que he elegido esta versión original, pues me parece indisolublemente ligada al pensamiento musical que le dio origen (quizás Stravinsky mismo se sintió más satisfecho con el control más riguroso impuesto a las otras versiones, pero creo que habría admitido que mi puntode vista no coincidiera exactamente con el suyo. Estoy persuadido, aun a título personal, de que el compositor propone y sus oyentes disponen...).

La versión aquí presentada incluye cinco movimientos:

1. Introducción, el Jardín encantado de Kastcheî, Aparición y Danza del Pájaro de fuego;
2. Súplicas del Pájaro de fuego;
3. Juego de las princesas con las manzanas de oro;
4. Ronda de las princesas;

* Sobre el disco Columbia 7206.

5. Danza infernal de los súbditos de Kastcheî.

Esta suite no incluye la Berceuse y el Final, lo que sorprenderá probablemente a todos los que están acostumbrados a oír la otra versión. Se puede pensar que Stravinsky había preferido, en esta época, terminar con la brutalidad de la Danza infernal, más bien que con la apoteosis que cierra el ballet.

El estilo armónico de Stravinsky se muestra irremediablemente personal desde la primera página: en un equilibrio volatinero los intervalos se encaraman de una dominante a la otra, para tomar esta comparación del vocabulario ornitológico. Hay, naturalmente, momentos más tradicionales; pero aun en éstos la modalidad, de resonancia más o menos "exótica", da una coloración muy especial, que no es solamente rusa, sino bien stravinskyana. La energía rítmica del autor y la construcción tan particular de sus frases se nos proponen ya como primicias de los desarrollos futuros que debían renovar categóricamente la música del siglo XX. Cito como prueba —con *El Príncipe Igor* en filigrana— la Danza infernal de Kastcheî. La energía, yo diría la energética, de ciertos pasajes de la *Consagración* se encuentran inmediatamente en ella. Características, por otra parte, de la agresividad rítmica son las indicaciones de movimientos como *allegro feroce* o *allegro rapace*.

Veo, en efecto, en el *Pájaro de fuego* una especie de avidez por apoderarse de la música ya existente para transmutarla en un objeto agresivamente personal. Esta virulencia en adueñarse de la música para transformar en seguida su rostro y su apariencia, esta juventud puesta en la iniciativa son extremadamente sensibles, y lo son tanto más porque vemos muy bien los precedentes históricos que dieron origen a la sustancia musical. Estamos entonces perfectamente en condiciones de apreciar la vivacidad con que el fermento de un pensamiento creador ha emprendido su trabajo inicial.

36. LA CONJUNCION STRAVINSKY/WEBERN*

Hay, por cierto, la actualidad. Pero ¿a qué viene esta curiosidad a flor de cerebro? La flexibilidad de esta palabra: "conjunción" permitirá, además, cultivar algunas flores de retórica o anudar un lindo ramillete de espinas. Podremos entonces valernos de la desenvoltura para apabullar a los espíritus que son profesionales de la reflexión.

Estos tabican las actividades en jerarquías estancas, ocupación de militares desahuciados; que se produzca un atisbo de cataclismo y helos ahí

* Sobre el disco Véga C 30 A 120.

paralizados de estupor, sintiéndose injuriados por este ataque a su concepción del hormiguero. ¡Todos los pretextos son lícitos para estigmatizar al transfijado! Su edad —juventud o vejez—; sus facultades —demasiada adaptación, demasiado aislamiento—; su entorno y las influencias maléficas o destructivas de éste. En suma, con las narices dilatadas se olfatean viejos tufos, pues estas frenéticas brujerías hacen experimentar a quien las practica un furioso frenesí de hacerse hervir en el caldero de la inhibición.

Pero aquí viene el contingente de los preservados: su sonrisa feroz de burla serena estigmatiza a un gentil que profana sus mármoles y sus marfiles. Si su nariz se dilata, no se debe tanto a una dolorosa, y virtuosa, cólera, como a una especie de irreprimible náusea provocada por el sudor del extraño. La delicadeza de su olfato es excusable: en perpetuo embarazo nervioso, nunca tienen el niño.

Frente a una conjunción, se encuentra la otra conjunción, y la mediocridad de ésta equilibra el nivel de aquélla. Admitamos que hay que soportar la actualidad.

Stravinsky-Bach: variaciones sobre el coral
von Himmel Hoch

Se trata de las célebres variaciones canónicas para órgano que Bach escribió en 1747 para entrar a la *Sozietät der musikalischen Wissenschaften* fundada por Mizler, a la que ya pertenecían Telemann y Haendel. En esta obra hace valer toda su ciencia contrapuntística, pues el contrapunto se constituye en la base misma y el ordenamiento de la composición. En el texto original, las variaciones —sin el coral mismo— se suceden en el mismo tono de do mayor, y cada una de ellas presenta una dificultad o una complejidad, acrecentada sin cesar, del principio canónico. Esta escritura de virtuoso asume una elevada significación que la ubica junto a las *Variaciones Goldberg*, a la *Ofrenda Musical* y al *Arte de la Fuga*, en lo que se puede llamar la Suma Contrapuntística de Bach. Pese a ser mucho menos conocida que las otras tres, es una suerte que la orquestación de Stravinsky contribuya a que se la oiga más a menudo.

Según los informes que nos da Robert Craft (a quien fue dedicada la obra), Stravinsky terminó rápidamente su trabajo entre fines de diciembre de 1955 y comienzos de febrero de 1956. En la obra de Bach hay cinco variaciones:

Variación I: In canone all' Octava.
Variación II: Alio modo in canone alla Quinta.
Variación III: In canone alla Septima.
Variación IV: In canone all' Octava per augmentationem.
Variación V: L'altra sorte del canone al rovescio: alla Sesta, alla Terza, alla Seconda, alla Nona.

Stravinsky las orquestó para maderas (sin clarinetes), cobres, violas, contrabajos y coro; el rol de este último era cada vez sostener el *Cantus Fir-*

mus. Además, las hizo preceder por el coral mismo, tocado por los cobres. Por último, dio a la obra el plan tonal siguiente: do, sol, re bemol, sol, do, según las cinco variaciones; el propósito instrumental y vocal es una de las razones principales de este plan no previsto por Bach.

Sería demasiado largo detallar algunos agregados que Stravinsky hizo al texto original. Pueden tener un fin instrumental o acústico, problema que hay que resolver si se pasa del órgano a la orquesta; pueden también poner el acento sobre la estructura canónica ya existente reforzándola con otros contrapuntos de la misma naturaleza.

Este homenaje tiene un significado y un alcance comparables a esas "copias" que los pintores hacían de los cuadros de otros maestros. Es decir, que no hay que buscar en él una "distribución instrumental" —lo que Bach habría podido hacer, etc.—, sino una personalidad injertada sobre otra personalidad. ¿Stravinsky no agregó, al final del manuscrito, luego de su firma: "Mit der Genehmigung des Meisters" ("Con la aprobación del maestro")?

Stravinsky: *Canticum sacrum ad honorem sancti marci nominis.*

Esta obra, escrita con miras a su estreno en la Basílica de San Marcos, en Venecia, utiliza un Tenor y un Barítono solistas, un coro y una orquesta. La orquesta incluye maderas (sin clarinetes), cobres (con una trompeta baja y un trombón contrabajo), un órgano, un arpa, violas y contrabajos. Esta ausencia de violines y de violoncelos da un color particularmente mate, desprovisto de todo brillo, a la orquesta de cuerdas.

Después de una dedicatoria a la ciudad de Venecia, el *Canticum Sacrum* desarrolla cinco partes según una arquitectura que conviene mencionar. Las piezas I y V, similares, son de un estilo armónico vigoroso —cercanas a la *Sinfonía de los Salmos*— y apuntan a un efecto masivo para encuadrar las tres mansiones interiores, más finamente elaboradas: sucesivamente Solo de Tenor, tríptico a la gloria de las tres Virtudes Teologales, centro de la obra, en fin, Solo de Barítono con respuesta del coro. Esta arquitectura es manifiestamente simbólica, y recuerda las cinco cúpulas de la Basílica: además hay estrecha vinculación entre la forma musical y el tema sobre el que ésta se desarrolla.

La primera parte describe la voluntad de Dios y la última parte su cumplimiento: de modo que son musicalmente retrógradas entre sí, pues indican la idea del futuro-en-el-pasado y del pasado-en-el futuro, como escribió Robert Craft. El segundo trozo, de acuerdo con el lirismo estilizado del texto, utiliza un estilo ornado de melismas abundantes, casi bizantinos. Las tres Virtudes Teologales, cuya exposición asume la tercera pieza, se formulan en cambio en un estilo contrapuntístico severo, por medio de una escritura muy estricta, nota a nota. En fin, en la cuarta parte el apostolado está simbolizado por una construcción antifonal; así, la multitud de los fieles responde a la fe del sacerdote; sólo las palabras "adjuva, adjuva"

marcan el aislamiento de la imploración por el silencio absoluto del coro.

Mientras los movimientos exteriores, el primero y el quinto, están escritos en un estilo armónico habitual en el autor, los otros tres apelan a la técnica serial. No podemos analizar totalmente la obra de Stravinsky a este respecto, pero señalemos que abordó de frente el problema de la serie de doce sonidos, que él consideró bajo su aspecto más riguroso —la vinculación con las variaciones canónicas no es entonces fortuita.

Se ha podido hablar de una influencia de las *Cantatas* de Webern, a propósito del *Canticum Sacrum*. Por cierto, en la estructura canónica, en la superposición de las series, esta marca es visible; pero el ordenamiento horizontal de los intervalos, así como la sonoridad vertical resultante, difieren totalmente de esto; además, los melismas y los ornamentos muestran una voluntad de estilizar que nunca constituyó una preocupación de Webern.

Si se nos permite concluir, diremos que mientras tantos otros no cesaron de cecear y pontificar, de charlar y prejuzgar, de melindrear y de chicanear, de fulminar, de amenazar, de burlarse, de torpedear, Stravinsky, simplemente, *actuó*.

Webern: *Primera Cantata, op. 29*

Escrita sobre un texto de Hildegard Jone, poetisa vienesa, esta Cantata se divide en tres partes: una confiada al coro, la segunda a la Soprano solista, la última de nuevo al coro, con una intervención final de la Soprano solista. Esta obra, significativa de la flexibilidad de pensamiento y de escritura a la que había llegado Webern al final de su existencia, no tiene sin embargo ni la amplitud de medios, de proporciones, ni la imaginación constructiva de que da pruebas la segunda *Cantata op. 31*. Sin embargo, es ya de otra importancia que *Das Augenlicht*, primer ensayo de este género en la obra de Webern.

En esta Cantata emplea una orquesta de cámara; maderas y cobres como solistas —no hay fagot ni tuba—; además de un arpa, una celesta y un Glockenspiel, que Webern apreciaba mucho, hay una parte de timbales y un empleo desusadamente importante de percusiones: triángulo, platillos, tam-tam, bombo. La orquesta de cuerdas, de efectivos reducidos, no incluye contrabajos. En fin, el segundo movimiento incluye, excepcionalmente, una mandolina. En cuanto al coro, está escrito a cuatro voces.

El primer movimiento emplea una constante alternancia entre un tempo lento y un tempo rápido, que es exactamente el doble del primero: esta alternancia se confirma a menudo por la dinámica generalmente *forte* para el tiempo rápido y *piano* para el tiempo lento. Esta infraestructura sirve de base a un plan más vasto en que una introducción y una conclusión puramente orquestales encierran la parte coral, que no tiene solución de continuidad. En este movimiento es donde la percusión adquiere la mayor importancia: subraya el texto con efectos violentos e impactantes, para

ilustrar en forma casi "realista" su significación; se observará, al pasar, que por eso aparecen palabras como "Lichtblitz" (relámpago) y "Donner" (trueno) precedidas directamente del timbal, el bombo y los platillos entrechocados.

El segundo movimiento presenta, por el contrario, una gran continuidad; se refiere a una estructura estrófica, fácilmente perceptible gracias a la naturaleza vertical u horizontal del acompañamiento; la instrumentación es liviana, aérea, aun en la fuerza. La mandolina y el Glockenspiel terminan de darle este color claro, agudo, que es su marca propia; en cuanto a la percusión, sólo utiliza el triángulo y el tam-tam, dos instrumentos de metal.

El tercer movimiento, por último, incluye tres desarrollos que combinan poco a poco los elementos oídos precedentemente en las dos primeras partes de la Cantata. Termina con una antífona que opone a la soprano solista y al coro, escrita sea contrapuntísticamente, sea armónicamente. Los últimos compases traen un retardo del ritmo, una caída hacia el registro grave, en un matiz *pianissimo* cada vez más imperceptible.

Webern: *Segunda Cantata, op. 31.*

La *Segunda Cantata* abre perspectivas infinitamente vastas; es ciertamente una de las claves del movimiento contemporáneo por el potencial de porvenir que encierra. Toda una generación reconocerá esta obra como uno de sus puntos de partida esenciales: poéticamente, técnicamente, se ubica en el origen de una concepción distinta del hecho musical. Además, se la puede considerar como el testamento —bien involuntario— de su autor, ya que es la última obra que terminó. Debía ser muerto un año más tarde en circunstancias brutalmente estúpidas.

Desde un punto de vista general, los movimientos se distribuyen así: dos arias de bajo (movimientos I y II) correspondientes a un aria de soprano (movimiento IV) y a un coro (movimiento VI). Dos movimientos enfrentan a la soprano solista y al coro (III y V), de los cuales III incluye simplemente un coro de mujeres, y V está escrito para coro mixto. Todos estos movimientos se basan sobre una pulsación idéntica; cualquiera sea la unidad rítmica, tiene siempre el mismo valor metronómico (168 y su división binaria o ternaria).

La orquestación es más densa que en la primera Cantata. Las maderas incluyen un flautín, una flauta, un óboe, un corno inglés, un clarinete bajo, un saxofón alto, un fagot (hecho excepcional en Webern, que emplea raramente este instrumento). A los tres cobres habituales se agrega la tuba. La celesta, el arpa y el Glockenspiel también están presentes, como instrumentos predilectos. De los arcos, el violín solo se destaca en el primero y quinto movimiento; los contrabajos sólo intervienen en la primera aria de bajo. Por último, se notará el empleo casi berlioziano de la campana que marca los doce golpes de la "tranquila medianoche" *(stiller Mitternacht)* en el segundo movimiento.

En cuanto al coro, está escrito a tres voces de mujer en el tercer movimiento, de un estilo deliberada y rigurosamente contrapuntístico. En el quinto movimiento, por el contrario, está dispuesto solamente en acordes (voces mixtas), como una especie de toque pleno. En el sexto y último movimiento se vuelve a un estilo contrapuntístico. El coro, para facilitar la entonación, está siempre duplicado instrumentalmente cuando se trata de contrapunto (III y VI); armónicamente nunca está duplicado (V).

Sin extendernos mucho sobre cada movimiento, señalemos sin embargo las principales características de cada uno.

I. Aria de bajo, en tres estrofas simétricas. - Esta aria va acompañada por acordes de orquesta cuya propiedad notable es que sólo cambia su disposición, mientras que las notas mismas que los componen no cambian nunca. Webern logró de esta manera un extraño efecto de amalgama entre movimiento e inmovilidad.

II. Aria de bajo, en canon perpetuo. - Como en el célebre canon de *La Ofrenda musical*, se retoma el texto —muy variado— cada vez un tono más alto; se recorre así toda la escala cromática. Las últimas notas están en relación directa con las primeras, de modo que la pieza constituye un ciclo eventualmente presto a recomenzar. (El ciclo del movimiento VI, en cambio, recomienza dos veces.)

III. Este movimiento tiene cuatro partes sucesivas: para coro, para soprano solista, para coro y soprano, para coro (con la excepción de una palabra cantada por la soprano). Cuando el coro está escrito a tres voces, la orquesta tiene la cuarta voz, canónicamente; cuando la soprano canta sola, la orquesta incluye las otras tres voces; de ahí un juego reversible entre la densidad de la orquesta y la del coro. Por otra parte, en la orquesta, las respuestas contrapuntísticas pueden concentrarse en acordes, medio de contraste que será explotado más a fondo en el quinto movimiento.

IV. Aria de soprano, en dos estrofas simétricas. - Basada más o menos en los mismos principios que la primera aria de Bajo, utiliza sin embargo una variedad más grande de acordes que ésta.

V. Este movimiento tiene tres partes, la primera hace alternar el coro (armónico) y la soprano solista; la segunda es para soprano solista; la tercera retoma la alternancia de la primera. Hay que observar aquí una de las más importantes innovaciones de Webern: como el coro está escrito en acordes a cuatro voces puede dar origen a contrapuntos a cuatro voces. Así, el acorde se considera como el grado cero del contrapunto, cuando el tiempo, de sucesivo, se vuelve simultáneo. Por otra parte, Webern conduce este contrapunto rigurosamente, es decir en respuestas exactas, o lo deforma escamoteando las respuestas unas en otras; es decir, practica muy hábilmente una especie de "fading" tanto sobre los intervalos como sobre el tiempo.

VI. Este cuádruple canon, más tradicional, se acerca a la escritura coral del Renacimiento. Los metros están anotados distintamente para cada parte; dicho de otro modo, no hay barra de compás común a las cuatro vo-

ces, referencia cierta a los maestros de la polifonía vocal. Las tres estrofas del poema implican la triple repetición del texto musical.

37. BERG: EL *CONCIERTO DE CAMARA**

La personalidad de Berg es fascinante por más de una razón. Lo que me parece sin embargo más sorprendente es la amalgama de una fuerza de expresión inmediata con un excepcional poder de estructuración. Romántico —Berg lo es en exceso—, los sentimientos que comunica a su oyente son de sortilegio, de nostalgia, de paroxismo muy a menudo. Su música expresa su ser, refleja su época. Y sin embargo, este desenfreno de sensaciones está tan minuciosamente organizado que hace falta un trabajo detectivesco para percibir las múltiples ramificaciones de sus intenciones, diseminadas a granel en todas las partituras; intenciones que llegan al esoterismo, pues algunas de ellas se disfrazan de relaciones numéricas y se transmiten en criptografías difíciles de descifrar si no se dispone de la clave. Todo un simbolismo formal, y hasta formalista, que parecería contradecir la expresión de los sentimientos que lo impulsan a escribir, corrobora por el contrario la profundidad de esta expresión, le da una dimensión inusitada, una fuerza y un alcance increíblemente tenaces.

El *Concierto de Cámara* es uno de los ejemplos más típicos de la "contradicción" fundamental, en Berg, entre la elaboración del esquema formal y la expresividad del material musical. Al comienzo, una idea que parece de un rigorismo absurdo: toda la construcción será tributaria de la cifra 3, símbolo de la amistad que lo vincula con Schoenberg y Webern. Además, una parte del material temático la proporcionará la transcripción musical de las letras que constituyen el nombre de los tres músicos; en fin, una figura rítmica obstinada se funda sobre la inicial de sus nombres de pila. ¿No se siente la coyunda que imponen estas condiciones extraartísticas? Debemos creer que Berg se complace en estas correspondencias, que su imaginación, excitada por la coerción, inventa con brillo la música y las formas que permitirán construir el gran edificio-símbolo.

Esta obra testimonia igualmente una transición perceptible: la evolución del lenguaje de Berg hacia la técnica de los doce sonidos; típicamente, no se produce al comienzo por una acción directa sobre el vocabulario, sobre el lenguaje, sino por la relación que existirá entre las frases musicales y su inserción en la gran forma. ¿Un ejemplo? Las variaciones del primer movimiento —piano e instrumentos de viento— se escribirán en función de las cuatro formas contrapuntísticas clásicas de una línea melódica.

* Sobre del disco DGG 2531007.

Encontramos también en el *Concierto de Cámara* una de las obsesiones favoritas de Berg, el palíndromo; el segundo movimiento —violín e instrumentos de viento— está dividido en dos mitades, de las que la segunda es el espejo de la primera. El tercer movimiento será pues la confrontación —sucesiva o simultánea— de las dos formas precedentes: una forma simétrica que se combina con una forma no simétrica.

Retenemos, por último, una de las lecciones lejanas del *Pierrot lunaire*, a saber, que cada movimiento o elemento de movimiento tendrá su instrumentación apropiada, y que los tutti se emplean una sola vez. Esta gran envoltura es naturalmente la más sumaria, pero también la más sorprendente para el oyente poco habituado. A saber: piano y vientos, violín y vientos, piano y violín, piano, violín y vientos —mientras la combinación piano violín se reserva, evidentemente, para la cadencia—.

En cuanto al contenido musical, evoca todos los fantasmas familiares de Berg, sean los valses vieneses, la nostalgia del paraíso violinístico perdido, el símbolo de la medianoche que señala la simetría central, la predilección por los gestos dramáticos tal como los compases finales que se rarifican en el silencio. Es sin duda ahí donde hay que buscar el secreto de las "contradicciones" de Berg, y el secreto de su éxito en resolverlas; para él los gestos formales, estructurales, esotéricos hasta en su aritmética, son ya intenciones dramáticas que reclaman su expresión mediante la textura musical.

Gestos dramáticos se encuentran en cierta cantidad en las *Piezas* para clarinete y piano, pero no requieren un cuadro tan organizado para manifestarse. Si se comparan estas piezas relativamente breves con otras similares de Schoenberg, o, sobre todo, con las piezas a veces tan extremadamente cortas de Webern, el gesto de Berg parece de naturaleza completamente distinta. No se trata de una condensación como en Schoenberg, o de un microcosmos perfecto como en Webern; se trata más bien de un gesto *esbozado*, que sentimos que podría continuar, difundirse, multiplicarse. Como en el caso de los esbozos de noticias que pueden leerse en el *Diario* de Kafka, estas obras nos permiten sospechar prolongaciones no expresas, más allá de la escritura real, cerrada. Son, en cierto modo, formas abiertas dentro de su finitud.

La *Sonata* para piano no plantea tanto el problema de la originalidad de Berg, como ocurre con las Piezas para clarinete y piano o el *Concierto de Cámara*, sino más bien el de su adaptación al mundo de la composición. El es él, plenamente, en ciertos rasgos ya tan característicos, y aún no es él, por lo menos no lo es completamente. Se adapta, se prepara para la aventura, está todavía en la orilla y contempla los paisajes lejanos que va a explorar. Todo lo atrae hacia el futuro lejano, y todo lo apega aún a un pasado tan cercano. Se provee, y se precave. Juvenil es la nostalgia de este primer opus. De la *Sonata* al *Concierto de Cámara*, cuántos laberintos a recorrer, antes de encontrarse plenamente, enteramente, irremediablemente, a sí mismo.

38. VARESE: *HYPERPRISME, OCTANDRE, INTEGRALES**

Edgard Varèse, nacido en 1883 en París, hizo sus estudios en el Conservatorio y en la Schola Cantorum con Widor, d'Indy y Roussel. Emigra en 1915 a los Estados Unidos, donde vivió desde entonces, en Nueva York. Luego de algunos años de actividad como director de orquesta en los Estados Unidos, Varèse emprende las tres obras grabadas en este disco. En 1923-1924, crea sucesivamente en Nueva York *Intégrales, Octandre e Hyperprisme*.

A partir de estos tres "términos" se puede discernir todo el proyecto varesiano en su múltiple y radical determinación: melódica, armónica, rítmica, acústica. Desde el comienzo, estas obras parecen emanar de un solo bloque cuyos ritos de articulación serían, en cierto modo, las facetas diferentes de una intuición idéntica, de su "cristalización", como preferiría decir Varèse mismo. En esta época de posguerra, en que Debussy ya ha muerto, y en que Schoenberg y Stravinsky ya dieron aparentemente lo esencial, nunca se admirará suficientemente el hecho de que frente a la mescolanza "fauvista" o neoclásica en que se debate inútilmente buena parte de la Música occidental, al margen del serialismo weberniano aún desconocido para él, surja un compositor que afirma una realidad sonora contemporánea.

Es en este caso primordial una cierta dialéctica del material. Como no tiene ninguna preocupación de referirse a tal o cual "tradición" (¡y esto de manera casi física!), Varèse aparta definitivamente la noción clásica (académica) de orquesta y también la de tonalidad, incluso la de temperamento. El se recrea un conjunto de medios conforme a necesidades de eficacia "especial" y "rítmica". Para ello, organiza una orquesta desembarazada de su arquetipo "romántico": ausencia completa, o casi, de las cuerdas, reforzamiento de los medios dinámicos: percusión inmensa. El cuerpo mismo del diseño sonoro es la masa de los cobres y de las maderas, cuyos registros se completan por el empleo de los instrumentos sobreagudos (flautines, clarinete piccolo) y del extremo grave (trombón, contrabajo).

Tal es el esquema acústico de *Hyperprisme* y de *Intégrales*, cuyas formaciones son muy parecidas. En el campo de la percusión, Varèse no se contenta de ninguna manera con el muestreo pintoresco de la orquesta posromántica. Estructura y jerarquiza su materia, con lo que se proporciona una vasta "masa de maniobra" en el plano de los ataques y de los "es-

* Sobre del disco Véga C 30 A 271

tados" del sonido: pieles tensas (tambores), metales graves (címbalos, tam-tams), metales agudos (yunque, triángulo, campanillas), maderas secas (látigo, bloques chinos), maderas frotadas (raspa, carraca), e incluso soplo (sirena).

En el plano del ritmo, y conjuntamente en el de la forma, se produce un igual corte con el esquema tradicional. Por una parte, subsisten lo que se podría llamar la rítmica melódica: articulación muy refinada de un proceso melódico casi esencialmente cromático; plástica renovada de la línea, en torno de ciertos polos que constituyen los acentos (solo de óboe al comienzo de *Octandre*, o en la última parte de *Intégrales*); encaminamiento paralelo de un cierto cromatismo rítmico y del cromatismo de las alturas.

Por otra parte, se injerta sobre esta realidad, en oposición lógica, una rítmica "contrapuntística" basada sobre "ostinatos" de alturas, notas repetidas, modos de ataque constantemente variados. Es la "manera de ser" de la percusión lo que viene, como en filigrana, a interponerse al conjunto sonoro.

De la perpetua unión de estos dos modos rítmicos nace ese poder de encantamiento que nos sorprende a todos al oír, por ejemplo, *Intégrales*. Sin duda en ningún otro lugar el tematismo (y más allá, el tematismo "formal") melódico aún latente se encuentra más disuelto, más sumergido en la proyección, en estado bruto, de los complejos de timbres y de registros, en bloques compactos.

Última observación sobre la utilización armónica de estos bloques. Prosiguiendo con su lógica, Varèse se ve llevado a poner en "conflicto" armónico lo que está en conflicto de registro y de timbre; de ahí el empleo de las relaciones más tensas de la escala cromática, bajo forma de agregados de 2 a 4 sonidos como máximo. De ahí, para la audición (más allá incluso de la agresividad contenida en estos frotamientos), la diferenciación y jerarquización inmediata de las relaciones: *evidencia* acústica.

No se podrían abordar estas tres obras esenciales sin recordar la preocupación constante de Varèse por la Forma. Heredada sin duda de Busoni, con el que estuvo vinculado algún tiempo, y de manera fecunda, resulta un elemento determinante: junto con Webern, Varèse es el primero en "pensar en términos de forma", según la lección final de Debussy, no como la "caja-de-sonatas", según sus propios términos, sino como el "resultado de un proceso", ante todo espacial y rítmico, que vincula una "sucesión de estados alternativos, opuestos o correlativos", es decir, intrínseco a su objeto pero a la vez dominándolo.

Hyperprisme aparece como la proyección más imperiosa de este estado de espíritu, por su rechazo de todo tematismo y su plástica fluctuante de *tempi*.

Es bueno (si se puede decir...) recordar, a modo de conclusión, que las obras aquí grabadas fueron estrenadas en Nueva York en 1924 y 1925 bajo la dirección de Varèse (*Hyperprisme*), R. Schmitz (*Octandre*) y L. Stokowski (*Intégrales*).

39. BARTÓK: *MUSICA PARA CUERDAS, PERCUSION Y CELESTA**

Desde 1934 a 1937 se suceden en la producción de Bartók tres obras de gran madurez, que alcanzan un notable punto de equilibrio: son el quinto *Cuarteto de cuerdas* (1935), la *Música para cuerdas, percusión y celesta* (1936) y la *Sonata para dos pianos y percusión* (1937).

De estas tres obras, la *Música para cuerdas, percusión y celesta* es probablemente la más impresionante, aunque no se pueda ser muy enfático sobre esta precedencia. Bartók, que parte de una especie de síntesis entre el Beethoven de la última época y el Debussy de la madurez —síntesis de las más curiosas y atractivas—, pasa por una fase de búsqueda tendiente a un cromatismo orgánico, no lejos de Berg y de Schoenberg; llega por este camino a un estilo totalmente personal, punto de equilibrio entre música popular y música culta, entre diatonismo y cromatismo.

Es casi superfluo recordar que Bartók compositor usufructuó en grado sumo a Bartók folklorista.Habiendo partido de un nacionalismo extremadamente convencional, irá, por necesidades de autenticidad, a la búsqueda de materiales nuevos y de técnicas inéditas, que trastornarán profundamente su estética y lo forzarán a resolver el problema de la música "húngara" de una manera que supera el simple exotismo provinciano.

La *Música para cuerdas, percusión y celesta* fue compuesta por instigación de Paul Sacher, para su orquesta de cámara de Basilea; bajo su dirección, y en esta ciudad, se estrenó la obra el 21 de enero de 1937.

Sin hablar del logro estético del que nos ocuparemos más adelante, esta obra es, en primer lugar, un gran logro instrumental: dos orquestas de cuerdas se responden y se oponen a un tercer grupo que comprende el piano, la celesta, el arpa, el xilofón, los timbales y la percusión. La fuga que constituye el primer movimiento es, sin duda, el mejor ejemplo y el espécimen más característico de la escritura refinada de Bartók. Se encuentra en ella una profusión de pequeños intervalos que se encabalgan y se entrecruzan en el contexto de un cromatismo constantemente presente; la predominancia de la escritura contrapuntística rigurosa o libre se afirma en los desarrollos contruidos sobre imitaciones canónicas; el ritmo, por último, está en constante fluctuación, alternancia de metros pares o impares, que poseen una individualidad también propiamente contrapuntística.

* Sobre del disco Columbia 7206

En lo referente a la instrumentación, Bartók siempre escribió admirablemente para piano, su instrumento predilecto, y para las cuerdas. Utilizó eficazmente la celesta y el xilofón, de los cuales la primera colorea arpegios de trémolos o trinos de cuerdas divididas, y el segundo exagera y deseca el lado percusivo del piano. Para las cuerdas, emplea todos los efectos propios de estos intrumentos, aun los más insólitos hasta él (como el pizzicato en que la cuerda golpea el mástil, tipo de pizzicato que, por lo demás, lleva actualmente el nombre de este músico), y sabe dosificar admirablemente la mezcla de estas diversas sonoridades. El arco reencuentra una frescura e incluso una agresividad de ataque que le había hecho perder la concepción romántica. Emplea el piano sobre todo por su valor percusivo y martilleante, excepcionalmente por los efectos de trinos, como un címbalo húngaro, y más raramente para obtener resonancias o para cantar una melodía. Su escritura pianística es uno de los más importantes testimonios de esta generación, en el mismo nivel que la de Stravinsky.

Los cuatro movimientos que componen la *Música para cuerdas, percusión y celesta*, se diferencian netamente uno de otro, aunque se pueda establecer un paralelismo entre el primero y el tercero: Andante, Adagio, y el segundo y el cuarto: Allegro, Allegro molto. Los dos movimientos impares (1 y 3) serían más bien testigos de la interioridad de Bartók, los otros dos (2 y 4) de su vigor, incluso de su violencia. El primer movimiento no encierra el menor rastro de un lenguaje "nacional", es quizás el movimiento más *intemporal* que existe en toda la música de Bartók: fuga que se despliega en abanico hasta un máximo de intensidad, para cerrarse de nuevo sobre su misterio inicial. El tercer movimiento forma parte de esas músicas nocturnas de las que se encuentran otros ejemplos, bastante raros sin embargo, en su producción. Un solo xilofón, completamente insólito para la época, prefacia el comienzo de este movimiento donde se encuentra en las frases confiadas a las cuerdas una influencia folklórica directa, aunque asimilada y trascendida, que se manifiesta especialmente en el *aspecto* rítmico. Notemos también el empleo característico —y no menos insólito, entonces— de los glissandos de timbales, cuya virtud poética nadie había sabido revelar antes de Bartók. Los dos movimientos vivos (2 y 4) están más cerca de una concepción popular, aunque testimonien una preocupación formal totalmente extraña a la música llamada "nacional", pues si encontramos en ellos temas muy directos de inspiración, la manera en que se los utiliza y transforma tiende a "distanciarlos" de su origen para integrarlos en un universo *inventado* y no simplemente *recogido*.

Notemos que una de las preocupaciones constantes de Bartók fue oponer conscientemente el cromatismo al diatonismo en la construcción de su obra. Como ejemplo típico elegiremos el tema de la fuga del primer movimiento que vuelve en la coda del cuarto movimiento, mientras los intervalos están literalmente duplicados. Las cuatro frases del tema de este primer movimiento sirven para articular las cinco secciones de que se compone el tercer movimiento, casi como citaciones que ordenan la continuidad.

Bartók ocupa un lugar muy particular en la música contemporánea: es, después de Stravinsky, el principal músico moderno que se haya impuesto sin reticencia. De hecho, inmediatamente después de su muerte, su música conquistó una gran popularidad. Después de haber sido largo tiempo ignorado, llegó a ser uno de los nombres simbólicos del contacto entre público y compositor moderno. Algunos malentendidos dieron origen a esta situación insólita de un músico muerto en la indigencia, incluso en la miseria, y promovido a título póstumo, pero inmediatamente, al primer rango de los compositores "comprensibles". Su obra triunfa, a decir verdad, por la ambigüedad que acompaña a un cierto empleo del folklore y de los emblemas nacionales. Innegablemente, Bartók se sitúa entre los "cinco grandes" de la música contemporánea junto a Stravinsky, Webern, Schoenberg y Berg. Sin embargo, no es por sus aspectos más asimilados actualmente por lo que la música de Bartók ocupa un lugar de excepción en el siglo XX; es mucho más probable que su éxito resida en el punto donde su genio poético le concede la gracia de una realización eficaz; sea en una brutal violencia que anima a "una materia sonora en fusión", o en una dulzura nimbada por un "halo crispante y tornasolado", Bartók es incomparable, sigue siendo único.

CAPÍTULO IV

El texto y su realidad

40. DECIR, TOCAR, CANTAR*

Colocar uno junto a otro, en un mismo concierto, el *Pierrot lunaire* de Schoenberg y mi *Marteau sans maître*, es algo que requiere, y requerirá, un cierto número de observaciones y de comparaciones. Quizás para evitar todo malentendido me he decidido a explicar, lo más claramente posible, los parecidos, pero también las divergencias profundas, que existen entre las dos obras.

Es casi inútil precisar que estilísticamente cada una de ellas está muy alejada de la otra: aunque sólo fuera por la distancia temporal que las separa. El *Pierrot lunaire* fue compuesto en la primavera y el verano de 1912, en un momento en que Schoenberg, aunque ya había "suspendido" la tonalidad, aún no había abordado las estrictas leyes dodecafónicas: sólo las codificará unos diez años más tarde —mientras que el *Marteau sans maître* fue escrito entre 1953 y 1955, época en que se salía de un serialismo riguroso para descubrir leyes más generales y flexibles en la jerarquía de los fenómenos sonoros. Así, se puede ver una primera divergencia, y de gran importancia, en el hecho de que, vista la evolución del compositor, una de las obras se ubica *antes,* y la otra *después* de un período de investigaciones más estrictas.

Pero veamos, fuera de este aspecto personal, lo que puede vincular a las dos composiciones. El *Pierrot lunaire* está formado por tres veces siete poemas, tal como lo enuncia el título de la partitura; cada una de estas tres partes es un todo, tajantemente separado, que se cierra con una pieza de carácter fuertemente marcado: *der kranke Mond* para el primer postigo, *die Kreuze* para el segundo, *o alter Duft* para el tercero: arte de los contrastes que hace suceder al lirismo ligeramente irónico la posesión casi

* Sobre el *Pierrot lunaire* de Schpenberg y el *Marteau sans maître* de Boulez. *Cahiers Renaud-Barrault*, Nº 41, 163, pp 300-321.

histérica, luego una sentimentalidad desencantada. ¡No se trata de que cada parte sea *caracterizada* por la pieza final! Lejos de eso: todas tienen en común el privilegio de pasar de un modo de expresión a otro con una gran movilidad (labilidad). Podemos dar como ejemplo típico de ello la enorme diferencia de clima entre la sombría visión de *Nacht* y la ironía ingenua de *Gebet an Pierrot* que la sucede inmediatamente; igualmente, entre el horror voluntariamente extremado de *Rote Messe* y la seca desenvoltura del *Galgenlied*. Esta variabilidad extrema es lo que hace en parte tan difícil la interpretación del *Pierrot lunaire*; pero se trata de un problema estético tan importante que al no habérselo percibido durante largo tiempo, falseó la comprensión de la obra durante muchos años. Volveré sobre esto más adelante.

La primera comprobación se refiere entonces a la división de la obra en tres partes; es legítimo aproximar esta concepción schoenbergiana al ciclo romántico de lieder, como lo realizaron primero Schubert, y más especialmente —más voluntariamente, diría yo— Schumann. Por otra parte, Schoenberg mismo, poco antes de *Pierrot lunaire*, había compuesto un ciclo tomando como punto de partida los *Jardines colgantes* de Stefan George. En esta composición se sirvió, a la manera de sus predecesores, del piano para acompañar a la voz cantada. La gran novedad del *Pierrot lunaire* —abordamos directamente el tema— reside en el hecho de que la voz no se utiliza como voz cantada, según la convención habitual, sino como *sprechstimme;* y que el piano romántico está rodeado por una pequeña formación de cámara, con instrumentos de diversas "tendencias": flauta y piccolo, clarinete y clarinete bajo, violín y viola, violoncelo. Además, cada pieza utiliza una forma restringida y diferente de las posibilidades combinatorias entre los instrumentos citados. Esta variación va del instrumento único (la flauta para la 7ª pieza, *der kranke Mond*) a la combinación total (flauta luego piccolo, clarinete luego clarinete bajo, violín después viola, violoncelo, piano, en la última pieza, *o alter Duft*).

Esta reacción contra la orquesta poswagneriana desmesuradamente amplificada y "engrosada" produjo inmediatamente su fruto: los alumnos directos de Schoenberg desarrollaron esta idea, especialmente Webern, cuyo opus 14, en particular, fue intensa y directamente influido por la escritura de *Pierrot lunaire*; en Berg, a decir verdad, los rastros son menos aparentes, aunque se los perciba claramente en ciertos pasajes de *Wozzeck*.

En cuanto a la utilización de la voz como Sprechstimme, plantea un buen número de problemas que se prestan siempre a controversia. En efecto, la obra está dedicada a Albertine Zehme, una actriz; una "recitadora", exactamente, que presentaba "melodramas" con fondo musical, como los de Richard Strauss. Se sabe que Schoenberg dirigió en su juventud la pequeña orquesta de acompañamiento de un muy célebre cabaret berlinés, el *Ueberbrettl* de Ernst von Wolzogen, y que debió escribir algunas obritas para acompañar, precisamente, a "recitadoras" de la época. Tuve oportu-

nidad de oír en Hamburgo, en 1958, es ocasión de un concierto consagrado a su obra póstuma, dos de los lieder de cabaret escritos por Schoenberg alrededor de 1901. (Se trataba de *Galathea*, sobre un texto de Wedekind, para canto y piano; y de *Nachtwandler*, sobre un texto de Falke, para canto, piccolo, trompeta, caja clara y piano.) Se puede ver en estos lieder, a mi parecer, una indicación de las fuentes del *Pierrot lunaire*. No es que estos "deberes de cabaret" tengan por sí mismos ni el más mínimo interés; pero todo le es bueno como fuente al músico de genio, ya que luego tendrá la oportunidad de estilizar. Yo no tengo ninguna duda de que el cabaret *Ueberbrettl* —ya de un nivel "literario" comparable (se dice) al *Chat Noir*— haya sugerido a Schoenberg la idea de un cabaret superior, "intelectualizado". Entonces no podía contentarse con escribir, para ese fin, una vaga música de acompañamiento por debajo de la declamación; tenía la intención expresa de asignar un rol importante a los instrumentos —en consecuencia, ya no debía dejar que la voz "declamara" ad libitum—. Es así como se vio llevado a reflexionar sobre esta cuestión espinosa: ¿cómo notar la declamación de manera que forme parte integrante de la música? Impulsado por un deseo de exactitud muy comprensible, se resolvió por una notación de la voz hablada exactamente similar a la de la voz cantada: sin embargo, cada nota está afectada por una cruz que indica, convencionalmente, su característica de Sprechstimme. Se plantea entonces la cuestión: ¿se puede *decir* siguiendo una notación adaptada al *cantar*? Ahí reside la dificultad y comienzan las controversias. A decir verdad, los textos de Schoenberg a este respecto (nota marginal a *die glückliche Hand*, y prefacio de *Pierrot lunaire*) resultan poco claros; la adivinación de estos oráculos por discípulos abusivos, lejos de aportar luz, ha creado una confusión inextricable de "tradiciones" que reivindican la herencia del Maestro. En realidad, nada indica que estos discípulos, o estos intérpretes que se llaman "preferidos", hayan comprendido más que los demás mortales las intenciones de Schoenberg; pues colocados en el trance de dar una solución precisa y práctica, se remiten siempre a este oscuro prefacio, o a recuerdos "heroicos" absolutamente incontrolables. Más vale entonces tratar de remitirse a otros textos de Schoenberg, sobre todo a su correspondencia, parcialmente publicada —pues sus artículos no dicen una palabra sobre este punto (al menos, los reunidos bajo el título general: *Estilo e Idea*)—. Una carta dirigida a Jemnitz nos da las precisiones siguientes: "Tengo que decírselo enseguida, y categóricamente: Pierrot lunaire no se canta... *Destruiría Ud. por completo la obra si la hiciera cantar, y tendrían razón al decir: no se escribe así para el canto*". Es evidente que Schoenberg rechazaba abruptamente todo lo que puede aproximarse al canto propiamente dicho. Tenemos por lo demás otro documento a nuestra disposición: el registro que Schoenberg mismo efectuó con la intérprete que le resultó evidentemente más satisfactoria, pues la eligió para numerosos conciertos y para el disco: Erika Stiedry-Wagner. Este disco, reimpreso muy recientemente, se encuentra de nuevo a nuestra disposición: y podríamos

creernos cómodos, listos para aprovechar la lección, con las piezas en la mano. Lamentablemente, tenemos que moderar nuestro entusiasmo, pues la audición nos informa directamente sobre un cierto estilo de declamación —no lejano del de Sarah Bernhardt...— que hoy podemos encontrar, con razón, terriblemente anticuado. Sin embargo —me importa especialmente formular esta observación—, cuando se trata de intervalos hablados, las entonaciones son más que aproximativas, mientras que las raras notas cantadas son, en su gran mayoría, justas; por otra parte, el perpetuo glissando que se produce de una nota a otra resulta pronto irritante. No olvido que Schoenberg se expresó así en su prefacio: *"en el canto, la altura del sonido se mantiene fijamente, mientras que en el Sprechgesang, se deja la altura por una caída o una subida"*; pero si desea glissandi, los escribe de una manera convencional a más no poder, y precisa (¡no faltan los enigmas!). Además, en el registro de que hablo, el expresionismo a flor de nervios de la voz quita todo color humorístico a las piezas paródicas, para mantener a lo largo de la obra un clima exageradamente tenso, en contradicción con el carácter de la interpretación instrumental. Sin embargo, la parodia es, junto con una cierta hipertensión sentimental, uno de los elementos principales de *Pierrot lunaire*. Debe reconocerse que pese a documentos auténticos, es difícil hacerse una idea exacta del Sprechgesang.

Hay que creer, por otra parte, que Schoenberg no estaba totalmente convencido, ni extremadamente satisfecho, de lo bien fundado de su concepción y de la exactitud de su notación en relación con la realidad vocal. En efecto, la notación de la Sprechstimme en sus obras más tardías, como la *Oda a Napoleón*, o *Moisés y Aarón*, es fundamentalmente distinta: en la *Oda a Napoleón*, se ha vuelto *relativa*. Tal como he dicho más arriba, en el *Pierrot lunaire* se trata de una notación *cantada*, transportada en un solo bloque, sin precaución de ninguna clase, al campo de lo hablado; el agregado de la cruz no cambia fundamentalmente nada en la notación habitual. Schoenberg parece haber reflexionado en este inconveniente mayor, aunque no se haya pronunciado abiertamente a este respecto. Como quiera que sea, la notación de la *Oda a Napoleón* es relativa, en el sentido de que utiliza una cantidad limitada de signos, y que estos signos no están vinculados con una altura precisa y delimitada, sino con un *intervalo* —es decir, con una relación—, a su vez relativo, que cada cantor o actor debe "interpretar", siguiendo la tesitura de su voz hablada. Parece que así Schoenberg haya querido rectificar, largo tiempo después, el error que había cometido entonces respecto de la voz hablada y de la voz cantada. En efecto, para una persona determinada la tesitura cantada es más extensa y más aguda que la tesitura hablada —esta última es más restringida y tiende a lo grave—; por otra parte, varios individuos que tienen una tesitura cantada muy similar, serán susceptibles de una tesitura hablada muy diferente —sobre todo las mujeres—. Este problema no se plantea prácticamente en el Pierrot lunaire: la obra es a la vez demasiado aguda y demasiado grave. Haré notar, sin embargo, que si las tesituras cantadas son más o menos si-

milares para un grupo de voces determinado, es porque se las trabaja artificialmente: una gran parte del trabajo vocal consiste, precisamente, en establecer la tesitura de una voz cantada. Subsiste entonces la esperanza de llegar un día a contar con tesituras habladas reducidas artificialmente a límites determinados; pero hasta ahora los actores mismos no nos han dado ejemplos ni estímulos en este sentido...

Último punto: la voz hablada no reposa sobre el sonido, pero no como se lo imaginaba Schoenberg; "*en el Sprechgesang se deja la altura por una caída o una subida*", escribió. En realidad, la voz hablada "deja la altura" debido a la brevedad de la emisión; si se quiere, la voz hablada es una especie de percusión de resonancia muy corta: de ahí la imposibilidad total del sonido *hablado* propiamente dicho sobre una duración larga. (Cuando tienen que sostener un sonido, los actores se valen tanto de la resonancia del aparato vocal como del canto en la tesitura que le es común con lo hablado.) Mencionemos aún el cuchicheo, igualmente empleado en *Pierrot lunaire*, especie de ruido blanco, o coloreado, cuya tesitura —muy aguda— es muy distinta, porque se sitúa dos o tres octavas por encima de la otra, y alcanza casi exactamente el registro de las alturas que se pueden obtener silbando.

Sólo he dado un esbozo de las numerosas dificultades que se encuentran en el camino que separa *hablar* de *cantar*. Schoenberg tuvo el gran mérito de enfrentar esta cuestión fundamental; pero el análisis que hizo del fenómeno vocal, la notación casi incambiada de que se sirvió, nos dejan frente a problemas insolubles, pues las contradicciones quedan aún por resolver... A este título, el teatro de Extremo Oriente (el Nó japonés, entre otros) ofrece preciosas enseñanzas, pues ha aportado soluciones a la vez *estilísticas* y *técnicas*: en Europa, están aún por encontrar.

Si he insistido de tal modo sobre este aspecto vocal de la obra, es porque la voz desempeña un papel absolutamente primordial; en efecto, dos planos se responden: la voz, los instrumentos, como en el teatro el decorado y el actor. Por lo demás, en las primeras funciones se presentaba realmente un "espectáculo": Albertine Zehme, vestida de Pierrot, "decía" los poemas, sola en escena, mientras que los instrumentistas estaban disimulados por un biombo a los ojos del público. Tal realización, sobre todo el traje... nos deja hoy perplejos. Nos enfrentamos así con otro problema: ¿cómo dar en la actualidad el *Pierrot lunaire*? ¿Hay que adoptar la ubicación habitual del concierto: un conjunto de músicos en el centro de la escena, la solista ante ellos, a la derecha del director? ¿O hay que reconstruir "históricamente" la disposición imaginada para el estreno? En mi opinión, si se adopta la ubicación de concierto se descamina la obra de doble manera: estética y acústicamente. Esta obra es, de alguna manera, teatral: como ya he señalado, la voz se distingue del contexto instrumental y, por ese mismo hecho, requiere estar *aislada*; ubicarla en medio del grupo es un contrasentido estético que falsea la óptica de la obra, pero también desnaturaliza las relaciones acústicas, cargo por lo menos igualmente peligroso. Es inne-

gable que el plano acústico vocal —voz hablada— *debe* distinguirse absolutamente del plano acústico instrumental; sin lo cual se vería obligada a forzar peligrosamente su dinámica, o el grupo instrumental a reducir considerablemente la suya, a punto tal que el "carácter" individual de las piezas se evapora y se disuelve en una especie de mediatinta monótona. Por otra parte, recurrir al traje de Pierrot y al biombo tendría, sin duda, un sentido retrospectivo conmovedor, pero también bastante ridículo. Las técnicas escénicas han evolucionado suficientemente como para no tener que recurrir a un medio material con el propósito de separar a la cantante de los músicos: bastará una iluminación apropiada, que concentre sobre la cantante la atención "teatral" mediante la ilusión, por lo menos mediante la convención de la ilusión. Sin embargo, existen en el curso de la obra pasajes bastante trabajosos como para que la cantante y el director deseen no perderse de vista. Teniendo en cuenta todos estos elementos, he adoptado el dispositivo siguiente: el grupo instrumental se ubica en el ángulo izquierdo del escenario, ligeramente oblicuo, de modo que los instrumentos que desempeñan en ciertas piezas un rol particularmente destacado —como la flauta y el violoncelo— se encuentren a la derecha del grupo, con el fin de establecer una "zona de contacto" con el espacio ocupado por la cantante: levemente a la derecha del centro de la escena. Estéticamente está salvaguardado el lugar teatral, aunque la disposición sea la de concierto; acústicamente se distinguen la voz y el grupo instrumental: cada uno puede evolucionar en el plano dinámico que le es propio.

Aparte de la iluminación por proyectores concentrada sobre la cantante, esta disposición no deja de recordar la que se adopta, en general, en los cabarets o en los music-halls. Esta reminiscencia es totalmente voluntaria: tal como ya he dicho, pienso que *Pierrot lunaire* es, ante todo, una especie de "cabaret negro". Retomo por mi cuenta esta excelente fórmula de André Schaeffner, que implica cabaret, humor negro, hasta... *¡le Chat Noir!* Los poemas de Albert Giraud están, en efecto, estrechamente vinculados con ese período del simbolismo francés en que la Luna y los Pierrots eran objeto de una abundante explotación por una cohorte de epígonos de Laforgue (lo que hacía decir a Mallarmé, irritado: "*¡La luna, ese queso!...*").

Como señala también André Schaeffner en un estudio muy documentado, la adaptación de Otto Erich Hartleben "*se permite felices libertades*" respecto del texto original, cuyo valor es mediocre. "*Se han depurado imágenes groseras, ha desaparecido ese lenguaje de poeta zafado. La escena cambia igualmente: se abandona Flandes, los tablados de Shakespeare, pero también una Italia de un convencionalismo y de una geografía excesivamente acentuados. Tanto Hartleben como Schoenberg conservan su lucidez y con pleno conocimiento de lo que hacen coquetean con el mal gusto. El melodrama se inclina a veces hacia una "commedia dell'arte" vienesa, y no solamente hacia eso. Se esboza un orientalismo de acuerdo con el gusto de la época. Los músicos de Schoenberg tocarán a la sombra de un*

teatro de sombras". No se puede definir mejor la estética del *Pierrot lunaire* y captar más precisamente el punto en que tropezaron todos los detractores de la obra. Cuando se dice que el texto es estúpido, que la sentimentalidad o la "histeria" son insoportables; en suma, que Schoenberg habría sido un paciente ideal para el doctor Freud, se pasa totalmente por alto la verdadera situación. Esta coquetería con el mal gusto, esta sentimentalidad que ironiza sobre sí misma, este juego con la angustia y la alucinación, todo eso debe tomarse en "segundo grado". Nada recuerda más la atmósfera de *Pierrot* que ciertas páginas de Musil que describen, en el límite de la ironía crítica, un mundo sentimental y desencantado; resumámosla con esta frase de la última pieza: *"O alter Duft aus Märchenzeit, berauschest wieder mich!..."* (Oh vieja fragancia del tiempo de las hadas, me embriagas de nuevo...). En cuanto a esa famosa "angustia" expresionista que se ha querido descubrir por todos lados en la obra de Schoenberg —donde reina por cierto, pero en un número restringido de composiciones— está casi ausente de *Pierrot lunaire*, y sólo emerge realmente dos veces, en *Nacht* y en *die Kreuze*. En otras piezas, como *Madonna*, *Raub*, y hasta *Rote Messe* o *Enthauptung*, hay más bien un *juego* con el miedo cuyo mecanismo desmontó con precisión también André Schaeffner. Relacionando cierto expresionismo de ceremonias que pudo observar en África negra, Schaeffner constata que se *juega* al miedo hasta desembocar realmente en un sentimiento de angustia intolerable: desde este punto culminante se retorna entonces por la sorpresa a la ironía y la risa sobre el miedo que *tan bien* se representó —ya no "se cree" en él—.

A fin de cuentas, la estética de Schoenberg es, según parece, mucho más compleja de lo que se había pensado. De ahí la fascinación que continúa aún ejerciendo el *Pierrot lunaire*. Si sólo fuera una de esas numerosas obras "fin-de-siglo", no atraería de ninguna manera la atención, así como Proust o Musil no interesarían a nadie si sus obras se asimilaran a las episódicas novelas "psicológicas" sobre los sentimientos de la alta sociedad descripta en la "belle époque". Es por eso que la interpretación del *Pierrot lunaire* no resulta tan fácil, pues hay que mantenerse a menudo sobre una línea de equilibrio inestable.

Que se me excuse haber insistido sobre este aspecto "teatral", estético: ¡la obra ha pasado durante tanto tiempo por un modelo de alta y seca intelectualidad, o por el peor ejemplo de la histeria expresionista! Queda por justificar el aspecto "constructivo" de *Pierrot lunaire*. La técnica de esta obra es mucho menos sabia de lo que algunos se han complacido en repetir: si la discusión abordaba hace un tiempo este tema —y aun hoy—, las gentes "advertidas" suspiraban ante la "ciencia": esa música con pasacalle, doble canon, escritura retrógrada, ¡y cuántas cosas más!... En realidad, las piezas escritas *estrictamente* son muy pocas, una minoría en relación con las piezas *libres*. Lo que sorprende cuando se estudia en detalle la partitura, es sin duda la lógica que inspira sus deducciones musicales, pero también la libertad y comodidad con que se manipula esta lógica. Es cierto

que en muchas obras del Renacimiento o del Barroco —sin hablar de la Edad Media— la técnica es, propiamente hablando, mucho más estricta que en el *Pierrot*. Basta tomarse el trabajo de reflexionar un poco: en 21 piezas se encuentra un pasacalle —*Nacht*— (aunque esté escrita en forma muy libre), una pieza canónica estricta —*Parodie*—, una pieza con doble canon, retrogradada en su centro —*der Mondfleck*—; o sea, en total, tres piezas, digamos, "escolásticas". La proporción es mínima; y se puede comprobar que los prejuicios son tenaces en sobrevivir, porque hay quienes escriben todavía hoy que el *Pierrot lunaire* abruma por su ciencia. ¡Quizás haya que hablar entonces no tanto de prejuicio sino más bien de ignorancia!

Abordemos el último punto con el que se ha tropezado: la brevedad de las piezas. Me pregunto cómo se ha interpretado en el pasado la obra en concierto, pero el hecho es que un crítico parisién de la época había comparado esta sucesión de piezas breves con la lectura que se habría podido hacer en el teatro de las *Máximas* de La Rochefoucauld... O bien se respetan las indicaciones de Schoenberg: él ha indicado muy cuidadosamente la longitud relativa de los silencios entre las diversas piezas, y a veces recomendó encadenarlas sin ninguna detención; o bien no se las respeta: entonces es evidente que el responsable no es el autor. En efecto, con interrupciones desmesuradas y lamentables, hasta los *Dichterliebe* podrían aproximarse a los aforismos de La Rochefoucauld... Todo esto para afirmar que si hay pequeñas formas, están ligadas en un *ciclo*, y sólo entre cada uno de estos tres ciclos debe observarse un corte real: ¡lo que trata de evitar un parcelamiento excesivo y absurdo!

Falta hablar de la formación instrumental y de su significación. Sabemos que a fines del siglo XIX se asistió al apogeo de toda una literatura de cámara, en que el piano desempeña un papel considerable. Esta literatura de tríos, cuartetos o quintetos ocupó un lugar muy importante en el catálogo de compositores que van de Haydn a Brahms —en Francia Ravel utilizó todavía esta fórmula, mientras que Debussy, más alerta, encontraba esta magnífica distribución: flauta, viola y arpa...—. En Schoenberg, la formación de cámara con piano que él emplea se vincula pues muy estrechamente con esta tradición; pero la emplea con un espíritu totalmente distinto, aunque más no sea por la relación de los instrumentos entre sí, y por el estilo, diría yo, de sus relaciones. La formación de *Pierrot* no es *monovalente*, en el sentido que no se la utiliza de un modo continuo en su totalidad. Cuando antes se escribía un cuarteto o un quinteto con piano (en que los otros instrumentos podían ser cuerdas, vientos, o una mezcla variada), la formación quedaba claramente definida para toda la obra: se ponía el acento sobre la cohesión del grupo, de un extremo al otro de la composición. Aquí, en cambio —y quizás esto no está desvinculado del aspecto teatral de la obra—, cada pieza atrae la atención sobre un color particular, sobre una combinación especial; a veces la instrumentación subraya la forma, pone de relieve un detalle de la estructura. No es necesario insistir

sobre la virtuosidad de la utilización instrumental, algunos de cuyos aspectos (Klangfarbenmelodie de *Eine Blasse Wäscherin*) están vinculados directamente con otras obras de Schoenberg (como las piezas del opus 16 para orquesta).

Este esbozo sobre el *Pierrot lunaire* nos ha llevado a dar un vistazo bastante completo del horizonte, sea de los puntos de vista estéticos que implica, o de los aspectos técnicos que reviste un pensamiento musical en plena evolución. Sin duda, la obra tiene sus vínculos bien precisos con el pasado, que me he esforzado en determinar; pero no es un mero derivado del "expresionismo"; algunas ambigüedades y sus puntos de vista osados sobre las relaciones entre la música y el verbo, la convierten en un inagotable fermento de futuro.

Si llego ahora al *Marteau sans maître*, no me propongo analizarlo de una manera tan "distanciada". Creo que podré, pese a todo, dar una descripción suficientemente objetiva de la obra —al menos, en lo referente a sus fines—, para relacionarla y alejarla en seguida del *Pierrot lunaire*.

Retomemos punto por punto, en forma paralela, la descripción.

En primer lugar, el conjunto incluye nueve piezas relacionadas con tres poemas de René Char, con las que se forman así tres ciclos. Enumero los títulos de estos tres poemas: 1) *L'Artisanat furieux*, 2) *Bourreaux de solitude*, 3) *Bel édifice et les pressentiments*. Sin embargo, no todas las piezas incluyen obligatoriamente participación vocal; por el contrario, distingo las piezas en que el poema está directamente incluido y expresado por la voz, y las piezas-desarrollo, en las que la voz no desempeña, en principio, ningún papel. Así, el ciclo construido a partir de *L'Artisanat furieux* comprende: *antes* de *L'Artisanat furieux* (instrumental), *L'Artisanat furieux* propiamente dicho (vocal), y *después* de *L'Artisanat furieux* (instrumental). El ciclo construido a partir de *Bourreaux de solitude* comprende: *Bourreaux de solitude* (vocal), y Commentaires I, II, III de *Bourreaux de solitude* (instrumental). El ciclo basado en *Bel édifice et les pressentiments* se compone de la versión primera y de su doble. Sin embargo, los ciclos no se suceden sino que se interpenetran de tal manera que la forma general es a su vez una combinación de tres estructuras más simples. Me bastará dar el orden de sucesión de las piezas para que se perciba, sin comentarla más, la jerarquía deseada:

1. antes de *L'Artisanat furieux*
    2. Commentaire I de *Bourreaux de solitude*
3. *L'Artisanat furieux*
    4. Commentaire II de *Bourreaux de solitude*
        5. *Bel édifice et les pressentiments* —versión primera—.
    6. *Bourreaux de solitude*
7. después de *L'Artisanat furieux*
    8. Commentaire III de *Bourreaux de solitude*

9. *Bel édifice et les pressentiments* —doble—

Ya se puede comprobar, en primer lugar: que un solo poema basta para organizar un ciclo; en segundo lugar: que los ciclos se interrumpen mutuamente, de manera regular, mientras que el número de piezas varía según cada ciclo. Pero formulada esta comprobación totalmente externa, debo referirme al empleo de la voz en el "núcleo", por así decir, de cada uno de los ciclos. *L'Artisanat furieux* es una pieza puramente *lineal*, en el sentido de que el texto está tratado, "puesto en música", de la manera más directa. El poema se canta sin interrupción en un estilo adornado, acompañado de una flauta sola que contrapuntea la línea vocal (referencia directa y deliberada a la 7ª pieza, *der kranke Mond*, del *Pierrot lunaire*). El poema está aquí en primerísimo plano, y —lo repito— "puesto en música", literalmente. En *Bel édifice et les pressentiments*, versión primera, se inaugura otra especie de relación: el poema sirve de articulación a las grandes subdivisiones de la forma general. La importancia vocal sigue siendo muy grande; sin embargo, el canto no tiene ya la primacía, como anteriormente: primacía que es disputada por el contexto instrumental. *Bourreaux de solitude* resolverá esta antinomia en una total unidad de composición entre la voz y los instrumentos, ligados por la misma estructura musical: la voz emergerá periódicamente del conjunto para enunciar el texto. En fin, el doble de *Bel édifice et les pressentiments* verá una última metamorfosis del rol de la voz: una vez pronunciadas las últimas palabras del poema, la voz se fusiona —a boca cerrada— con el conjunto instrumental, en que renunciará a su individualidad propia: el poder de articular la palabra; entra en el anonimato, mientras que la flauta, en cambio —que acompaña a la voz en *L'Artisanat furieux*—, pasa a primer plano y asume, por así decirlo, el rol vocal. Se ve que las relaciones entre la voz y el instrumento se van invirtiendo progresivamente por la desaparición del verbo. Idea a la cual atribuyo un cierto mérito, y que yo describiría así: el poema es *centro* de la música, pero se *ha ausentado* de la música, como la forma de un objeto restituida por la lava, mientras que el objeto mismo ha desaparecido —también como la petrificación de un objeto a la vez REconocible y DESconocible—.

La obra utiliza los diferentes medios de emisión vocal, desde lo cantado hasta lo hablado. Según las necesidades de la transcripción, el canto tendrá su poder decorativo, o la palabra su eficacia dramática. Me limitaré a citar los extremos: *L'Artisanat furieux* es, prácticamente, una larga vocalización; el comienzo de *Bel édifice et les pressentiments* —doble— es una especie de recitativo donde hablado y cantado se imbrican estrechamente. Se produce, en definitiva, una gran variabilidad del rol vocal, que va de la primacía a la ausencia; preside esto una especie de "puesta en escena", que pone el acento ya sobre la expresión directa del texto, ya sobre el universo poético que éste sugiere. Teatro intelectual, si se quiere, que actúa por la lectura del poema y las resonancias que éste suscita en un campo propiamente interior.

Por consiguiente, resulta inútil adoptar una disposición exterior demostrativa absolutamente superflua. Aprovecho entonces para referirme a la instrumentación; incluye seis instrumentistas que tocan: flauta en sol, viola, guitarra, vibrafón, xilofón, diversas percusiones. Sin duda, estamos siempre en presencia de una formación de cámara, pero éste ya no tiene gran cosa que ver con una formación clásica o romántica, pues se ditingue por el empleo de instrumentos destinados generalmente a dar un colorido particular, hasta exótico, a un conjunto dado. ¿Por qué he elegido esta instrumentación? Podría responder lacónicamente: ¡porque me gustaba! Pero en seguida llega la pregunta siguiente: ¿por qué me gustaba? Puedo tratar de explicar las razones de esta elección, tanto por consideraciones de pura afinidad como por argumentos más lógicamente fundados.

Se comprobará, ante todo, que estos instrumentos, destinados a encuadrar una voz de viola, tienen una tesitura mediana. Si incluí una flauta, mi elección recayó sobre la flauta en sol, una cuarta más grave que la flauta habitual, de timbre más velado; elegí como instrumento de cuerdas la viola —a mitad de camino de sus vecinos más brillantes—; la guitarra, el vibrafón tienen límites muy "centralizados"; sólo el xilofón emerge hacia lo agudo. En lo referente a la percusión propiamente dicha, se utilizan igualmente instrumentos de tesitura mediana, excepto el gong y los tam-tams, que intervienen a último momento, en un registro grave y muy grave. Así, el carácter de la instrumentación acentúa el carácter vocal, tanto en el color como en la tesitura. Pero ¿cuál es el vínculo entre estos diversos instrumentos, exteriormente tan dispares? ¿Hay siquiera un atisbo de continuidad? Creo que bastará explicar ciertos fenómenos de encadenamiento para mostrar el pasaje continuo de la voz al xilofón, por absurdo que esto pueda parecer a primera vista. De la voz a la flauta, el vínculo resulta claro: el soplo humano, y el poder puramente monódico de elocución. Flauta y viola ya no están ligadas por el soplo, sino por la monodia, cuando la viola se toca con el arco. Respecto de la viola, sus cuerdas pueden ser frotadas o punteadas —en este último caso se aproxima a la guitarra, instrumento de cuerdas punteadas, igualmente, pero con un tiempo de resonancia más largo—. Como instrumento resonante, la guitarra se acerca al vibrafón, basado sobre la vibración prolongada de láminas metálicas golpeadas. Las láminas del vibrafón se pueden también golpear sin resonancia, y entonces se parecen directamente a las láminas de xilofón, obligatoriamente golpeadas sin resonancia. Se establece una cadena de un instrumento a otro, pues siempre se conserva una característica en común. Resumamos: voz-flauta: soplo; flauta-viola: monodia; viola-guitarra: cuerdas punteadas; guitarra-vibrafón: cuerpo sonoro de resonancia larga; vibrafón-xilofón: láminas golpeadas.

No mencioné a propósito la percusión propiamente dicha, pues desempeña un papel "al margen" de los otros instrumentos. Primero, sólo forma parte de un ciclo: *Bourreaux de solitude*, donde "cuenta" el tiempo. Tendría que entrar en detalles demasiado técnicos para explicar de qué

manera se efectúa, exactamente, la ubicación de la percusión; sólo quiero describir *grosso modo* cómo se inserta en la polifonía. Cuando tocan los diversos instrumentos, la percusión calla; pero tan pronto como se produce un silencio en el complejo instrumental, la percusión lo llena con un golpe o una serie de golpes, según que el silencio sea más o menos largo. Esta percusión es *complementaria* de los otros instrumentos; llena con alturas indetermindas el vacío que dejan las alturas determinadas —especie de juego arquitectural con el tiempo—.

La elección de los instrumentos varía de una pieza a otra —como en el *Pierrot lunaire*, al que permite también esta referencia deliberada y directa—. La formación total sólo se emplea continuadamente una vez, en *Bourreaux de solitude*. Explicada ya la preponderancia cambiante de la voz y de la flauta, me queda por describir el porqué anecdótico de ciertos instrumentos. Para muchos oyentes la primera impresión está ligada con una especie de ascendencia "exótica"; en efecto, el xilofón, el vibrafón, la guitarra y la percusión se alejan netamente de los modelos que nos ha proporcionado la tradición occidental en materia de música de cámara, pero se aproximan más bien a la imaginación sonora propuesta, en particular, por el Extremo Oriente, sin que el vocabulario mismo tenga en esto ningún tipo de participación. Esta primera impresión no es totalmente falsa, pero sigue siendo muy superficial; los instrumentos que aún parecen exóticos porque son inusitados en nuestra tradición occidental, perderán este prestigio "especializado" cuando sean integrados. Debo reconocer, sin embargo, que he elegido este "corpus" instrumental en función de influencias debidas a las civilizaciones extraeuropeas: el xilofón traspone al balafón africano, el vibrafón se refiere al gender balinés, la guitarra recuerda al koto japonés... En realidad, ni la estilística ni el empleo mismo de los instrumentos se relacionan para nada con las tradiciones de estas diferentes civilizaciones musicales. Se trata más bien de un enriquecimiento del vocabulario sonoro europeo mediante elementos acústicos extraeuropeos: ciertas formaciones clásicas de nuestra tradición están tan cargadas de "historia"... y de "historias", que se deben abrir de par en par las ventanas al mundo para escapar a la asfixia. Esta reacción se opone totalmente a la malhadada apropiación de un vocabulario "colonial" por la Europa de comienzos de siglo, y las numerosas y efímeras rapsodias malgaches, camboyanas, u otros cuadros por el estilo.

La disposición adoptada en escena contribuye a poner en evidencia las relaciones acústicas de los diversos instrumentos. En primer plano, en semicírculo de izquierda a derecha: la viola, la guitarra, la voz, la flauta; en segundo plano: el xilofón, la percusión —un poco hacia atrás—, el vibrafón. La discriminación dinámica se materializa con esta distribución, los equilibrios resultan más fáciles de realizar. En cuanto a la voz, está *incluida* en el grupo: puede emerger de él como solista, pero también tiene la posibilidad de integrarse totalmente con él y verse suplantada por la flauta.

¿Debo hablar sucintamente de la forma? La longitud de las piezas varía considerablemente; en cuanto a los ciclos, son de duración e importancia desiguales, y poseen su constitución propia. No puedo entrar en el detalle de su desarrollo, lo que me obligaría a precisiones técnicas extremadamente exactas. Señalaré, sin embargo, que los tres comentarios de *Bourreaux de solitude* forman una sola gran pieza, vinculada a su vez directamente, desde el punto de vista formal, con *Bourreaux de solitude*. *Antes* y *después* de *L'Artisanat furieux* dos breves desarrollos encuadran la pieza central. En *Bel édifice e les pressentiments*, la primera versión constituye una unidad totalmente aislada; el doble mezcla elementos tomados de los tres ciclos, sea textualmente, en forma de citas, sea de una manera *virtual*, por así decirlo, explotando sus posibilidades de desarrollo. Esta última pieza imbrica entonces, real y virtualmente, a los tres ciclos de la obra, produce una juntura destinada a cerrarla.

Las relaciones del poema con la música son tratadas de una manera nueva, en el sentido de que el poema sirve de *núcleo*, de centro de petrificación de la música —como he explicado más arriba—. Pueden distinguirse dos estadios: el de la presentación directa y el de la reflexión indirecta. Por otra parte, no se puede comparar la dimensión temporal del poema con el tiempo cronométrico de la música; me parece significativo que los tres poemas sólo consistan en unas pocas líneas —pero René Char, ¿no es por excelencia el poeta de una expresión concentrada?—. La densidad del material poético permite, justamente, injertar estructuras musicales destinadas a crecer y a proliferar: de modo que lo descriptivo, propiamente hablando, queda excluido. Por ese mismo hecho, no es cuestión de especular sobre la ambigüedad de una situación estética; si hay cita, se produce en relación con la obra, que se reflexiona a sí misma. Sólo figuran en ella dos citas abstractas: la formación voz y flauta, el cambio de composición instrumental para cada pieza; ambas provienen del *Pierrot lunaire*.

Ahora que las dos obras han sido esclarecidas en sus múltiples aspectos, cabe aún preguntarse por qué me empeñé en aproximarlas en el curso de un mismo concierto. Aparte de la explicación sin réplica de un deseo personal, me parece oportuno señalar que un cierto número de puntos en común —al menos exteriormente— legitiman esta ubicación paralela. Las dos obras son de igual duración, con diferencia de unos pocos minutos; reúnen un instrumental de importancia similar, que apela, en cada caso, a una solista. Además, no me parece fuera de lugar que un concierto *demuestre*; ¿pero demuestre qué en la presente circunstancia? Que pese a las llamativas similitudes —si no a las referencias deliberadas, que ya he señalado— las dos composiciones parten de puntos de vista divergentes para llegar a estéticas opuestas.

Mientras que *Pierrot lunaire* nos impone una acción teatral acompañada por instrumentos, lo que implica una preponderancia constante de la voz, el *Marteau sans maître* se desarrolla a partir de un núcleo poético que

llega a absorber totalmente. Esto me parece una diferencia fundamental en la concepción misma de las relaciones del texto con la música: por un lado, el texto está siempre directamente presente; por otro, oscila de lo presente a lo latente. De ahí que los roles vocales sean contradictorios: en el *Pierrot lunaire* la voz *cuenta*: se trata de *decir*, de *representar* un texto; en el *Marteau sans maître* la voz *canta* una proposición poética, sea en primer plano, sea dejándose absorber por el contexto musical.

La concepción de los ciclos, en segundo lugar, varía fundamentalmente de una composición a la otra. En Schoenberg los tres ciclos se suceden a la manera de los ciclos románticos, cuya arquitectura se mantiene esencialmente inmodificada; hay dirección simple de una pieza a la otra. (El solo recuerdo temático, que hace precisamente pensar en el Schumann de *Dichterliebe*, se sitúa al final de la pieza 13, *Enthauptung*, en un comentario que retoma textualmente los elementos de la pieza 7, *der kranke Mond*.) Por el contrario, he tratado de imbricar los tres ciclos de modo que la trayectoria a través de la obra resultara más compleja, utilizando la reminiscencia y relaciones virtuales; sólo la última pieza da, en cierta manera, la *solución*, la *clave*, de este laberinto. Esta concepción formal me ha llevado, por otra parte, mucho más lejos, al liberar totalmente la forma de una predeterminación; aquí estaba dado el primer paso, por la ruptura con la forma "unidireccional".

Además, la elección de los instrumentos demuestra por sí misma que las dos estéticas son opuestas. Schoenberg optó por una formación de cámara típica del final del posromanticismo, con el piano como centro de gravedad. (En este sentido, como he señalado, la invención instrumental de Debussy mostraba una agudeza mucho más alerta cuando compuso la *Sonata para flauta, viola y arpa* —se sabe, por añadidura, que la sonata que se proponía escribir poco tiempo antes de su muerte debía incluir: óboe, cuerno, clavecín...—). En cambio, mi elección recayó sobre una composición poco familiar a los oídos europeos, tratando con ello de ampliar nuestra concepción sonora y de contribuir a que se consideraran "normales" algunos instrumentos reservados hasta entonces a lo "pintoresco". Tal formación instrumental encuentra igualmente sus fuentes en la música europea, y puedo mencionar, entre otros, como orígenes: los *Trois poèmes de la lyrique japonaise*, de Stravinsky (especialmente la segunda pieza); ciertos lieder y piezas de orquesta de Webern; la *Sérénade* de Schoenberg, la *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Bartók; la instrumentación de Messiaen a partir de sus *Trois Petites Liturgies*. Esta enumeración muestra que los modelos no faltan y que prefiguran la evolución instrumental de hoy.

Si hay que hablar, por último, de gusto, se puede confesar, por un lado, que la obra de Schoenberg, que parte (saca partido) del texto de Hartleben, está llena de ambigüedades estilísticas y estéticas —según el dicho de Schaeffner, hay una coquetería lúcida con el mal gusto—, y por otro lado la pureza del lenguaje de René Char excluía toda tentativa de es-

ta clase —por lo demás, me sentía entonces (y aún me siento ahora...) poco inclinado a ello— y me obligaba, por el contrario, a encontrar un estilo "en sí", sin valerme para nada de la referencia.

¡He ahí un buen número de razones para un solo programa! Pero sobre todo, que no se vea esta exposición como una tentativa egocentrista. En efecto, al poner directamente las dos obras, al exponerme a la comparación, no he querido medirme —o mirarme medirme— siguiendo un prototipo ya histórico; más bien tuve la idea de captar cómo dos generaciones, aunque estrechamente ligadas entre sí, pueden separarse radicalmente en materia de principios fundamentales. Por otra parte, ¿no es ésta la historia de todas las generaciones?

41. "¡TENGO HORROR DEL RECUERDO!"*

"No ser escéptico. Tener la fe, combatir la indiferencia." He aquí lo que sitúa muy exactamente la posición de Roger Désormière en su generación, posición excepcional, marginal, debido verosímilmente al hecho de que desde hacía largo tiempo había cesado toda actividad de compositor para consagrarse con exclusividad a la dirección de orquesta.

He encontrado esta frase en unas notas (póstumas) pergeñadas sin preocuparse de la redacción, con miras a la enseñanza —Roger Désormière asumió por un tiempo el interinato como titular de la cátedra de orquesta del Conservatorio, luego de la partida de Charles Münch.

Por otra parte, no es ésta la única indicación que permite precisar, discernir el rostro interior de Désormière. No era hombre de múltiples confidencias: aun a quienes lo trataron íntimamente, podía darles a veces la impresión de un alejamiento —voluntario o no—, de un estar en guardia, de una reserva, que formaban parte de su secreto personal; se parecía en esto a Hans Rosbaud (con el cual lo vinculan muchos rasgos, aunque su origen y cultura los coloquen en notable disimetría), en el cual la amistad directa y la ausencia indiscernible se conjugaban en un fascinante "misterio". Esto testimonia, sin apelación, que sentían una insatisfacción profunda respecto de un oficio cuyos recursos exteriores agotaron, y de una investigación de la música más allá de la "dirección"; de ahí esa apetencia de novedad, esa necesidad de expresiones distintas, que les han dado una perenne juventud a menudo negada a compositores de la misma generación.

En las notas dejadas por Roger Désormière se lee más adelante: "La finalidad es llegar a la máxima sobriedad, deshacerse poco a poco de todo

* En *Roger Désormière et son temps*, Mónaco, ed. du Rocher, 1966, pp. 134-158.

lo inútil. Ser sobrio de gestos no significa que no haya que llegar hasta el extremo de la expresión y que se carezca de fuerza e impulso". Y además: "No pensar en el efecto sobre el público, sino adquirir la autoridad moral que da ascendiente sobre los instrumentistas".

Sin duda, esto no es nuevo. Sabemos bien que los mejores directores no son necesariamente los que gesticulan del modo más desenfrenado. Hubo una cierta "estética" de la demostración física que no fue muy lejos: un hombre como Pierre Monteux nos ha demostrado durante toda su vida que la sobriedad tenía su recompensa, que confería a menudo más autoridad moral sobre los músicos que esos "buenos bailarines", como los llama Désormière, ¡que "presentan un número coreográfico"! Esto no se verifica sólo a propósito de los directores que tuvieron oportunidad de colaborar con los ballets rusos, como Monteux, Ansermet o Désormière. Se celebran siempre en Alemania los méritos de Richard Strauss, por ejemplo, que supo dirigir tanto a Mozart como a Wagner sin la más mínima exhibición gesticulatoria, contrariamente a esos semáforos enloquecidos que se especializaron en la expresividad wagneriana; en la actualidad Knappertsbusch se ha vuelto legendario por la ausencia de dramatización exterior en su mímica.

La sobriedad no era un fenómeno aislado, como lo prueban estos pocos nombres, y podía constituir la marca característica de personalidades provenientes de horizontes muy divergentes; para unos, la música de Debussy y de Stravinsky había forjado más o menos su repertorio gestual, para otros la de Wagner, Strauss, Mahler.

Pero quiero volver sobre esta frase: "La finalidad es llegar a la máxima sobriedad, deshacerse poco a poco de todo lo inútil". Veo en ella mucho más que un consejo práctico, útil, por cierto, pero bastante habitual, veo una línea de conducta más general, una manera de existir en relación con la música. En la medida en que pude conocer de cerca a Désormière, comprobé que ésa era su propia norma, el final al que se proponía llegar, que la parálisis prematura de sus facultades le impidió alcanzar. Estaba por cierto "condicionado" por los años de sus comienzos en la vida musical parisiense, y tuvimos a menudo discusiones sobre la necesidad, la oportunidad, el valor de ciertas músicas hacia las cuales lo llevaban tanto sus recuerdos como su gusto. (El gusto mismo, ¿no es a menudo función de los recuerdos, es decir, de las elecciones que uno hizo en su época de formación?). Anecdóticamente: un amigo editor me declaraba que un director de orquesta está perdido para la música contemporánea después de los cuarenta años; desde entonces, vive en un bagaje contemporáneo de su juventud. A menos que haya sorteado ese cabo: con esta condición, es "recuperable" hasta el fin de sus días, o de sus fuerzas. Esta ocurrencia encierra probablemente la verdad sobre el comportamiento del "director de orquesta" frente a la música que se escribe en el tiempo en que él existe... (¡Verifiquen, y controlen!). Désormière, como cada uno de nosotros, dependía de las elecciones que había hecho y que había visto hacer en torno de sí, elecciones en las que participó al principio como compositor, luego, más espe-

cialmente, como intérprete. Por poco que se lo arrinconara "en sus últimas trincheras", se esquivaba con una sonrisa divertida, mantenía el secreto irónico, y se refería interiormente, sin duda, a la eterna querella de las generaciones, pensando quizás que se chocaba con malentendidos indestructibles.

No carece de interés conocer un texto de Désormière que se encontró también después de su muerte: lo había escrito para el *Courrier musical* en 1922 —a la edad de 24 años— en ocasión de la primera audición del *Pierrot lunaire*, en París, ejecutada bajo la dirección de Darius Milhaud, con la colaboración de Marya Freund, durante un concierto organizado por Jean Wiener. El artículo, que testimonia una gran admiración por Milhaud, informa sobre la técnica vocal del *Sprechgesang*, describe la obra de Schoenberg precisando el proyecto instrumental y acentuando ciertos artificios de contrapunto que parecen haber impresionado particularmente a los testigos de esta época —las reseñas y las discusiones hablan con abundancia, aunque esta escritura "sabia", no lo olvidemos, no está representada en el *Pierrot lunaire* de una manera particularmente pletórica—. Pero en esto es interesante ver cómo la reacción colectiva se manifiesta con mayor agudeza frente a ciertos fenómenos secundarios, que frente a tomas de conciencia fundamentales. El efecto de sorpresa entra en gran medida en este juego de perspectivas falseadas; nos equivocaríamos si descuidáramos ese factor en nuestra apreciación de distorsiones semejantes. Lo que nos retendrá, sin embargo, en la reseña, no son los errores de apreciación sobre la importancia de ciertos aspectos de Schoenberg sino más bien el malestar que produjo la poética del *Pierrot lunaire*, malestar que debía envenenar las relaciones de la música francesa (¡no sólo de ella, por otra parte!) con la corriente evolutiva surgida de Viena.

Désormière habla al comienzo de la atonalidad, "una de las más grandes revoluciones en la historia de la música"; y dice esto, con una ingenuidad que nos desarma (sólo percibiremos más tarde las funestas consecuencias sobre el giro general de espíritu de una clase determinada —una nube de sofismas irritantes, que pulularán en un terreno particularmente fangoso, la libertad de expresión, ese pantano querido, mimado, mantenido con qué constante afecto... —): la atonalidad "constituye la afirmación más audaz y la prueba más flagrante de que en música se puede hacer cualquier cosa", siempre que eso sea musical y sensible. Luego, comprueba que: esta nueva lengua "preparada por todo un trabajo anterior en cuyo curso se formó, progresivamente flexibilizada y refinada, se volvió tan natural para Schoenberg que no padece en ningún punto de afectación, de esfuerzo ni de incomodidad, y se subordina y adapta maravillosamente a la riqueza, a la profundidad y a la delicadeza de los sentimientos que debe expresar". Podemos verificar por estas líneas que la obra de Schoenberg fue realmente apreciada por cualidades puramente musicales; es extraño que poco después, bajo la influencia de diversas conjunciones, se haya hundido en un olvido sin remedio. Pero si terminamos de leer el artículo,

comprenderemos la fuente de las divergencias, causa de esta ausencia letal...

Nos detendremos en primer lugar en un final de párrafo que nos permite palpar las reticencias del "medio ambiente" y nos sintetiza la falta de información coordinada respecto de las otras obras de Schoenberg; prevenciones fundadas sobre informaciones de segunda mano, prejuicios nacionales que tenderían sus trampas a las mejores voluntades, las contracorrientes seguían su curso; sin embargo, sólo servían por ese entonces para establecer una perspectiva y un contraste: una ocasión, en suma, de realzar el elogio, subrayando de cuántos peligros habíamos escapado. He aquí: "desde su opus 10 (2° cuarteto de cuerdas, 1908), que marca el comienzo de su segunda manera, Schoenberg parecía únicamente preocupado por forjar su nueva lengua en obras de voluntad pura, que hacen pensar a veces en experiencias de laboratorio, y en las cuales, con la tensión del espíritu, absorbido en investigaciones sutiles y laboriosas, la sensibilidad parece contraerse y helarse". Si pensamos que estas "experiencias de laboratorio" se llaman, entre otras, *Jardines colgantes, Cinco piezas para orquesta, Erwartung, Herzgewächse*, etc., es decir, lo mejor de la producción de Schoenberg, tenemos todo el derecho de sentirnos sorprendidos. Esto nos hace reflexionar sobre el hiato que hay entre la obra de Schoenberg y el público más profesional: hiato en el plano de la información, quiero decir; pues dejando de lado las *Cinco piezas* del opus 16, tocadas por André Caplet, creo que ninguna de estas obras había sido ejecutada en París. (De hecho, el op. 16 tendrá un purgatorio particularmente largo antes de que se lo vuelva a oír en la capital: ¡1957!). El hiato, agravado por los acontecimientos políticos, iba a ser uno de los hechos más destacados del período entre las dos guerras; ¡"pero no anticipemos"!, exclamaría Lucky...

Después de esta exposición de cargos, llegamos a los laureles, "esa rama militar", cuya hoja en la frente "honra", según Claudel, "amarga, el triunfo, y verde, el misterio".

¡Hay mucho de misterio, por lo demás, en la especie de triunfo deparado a Schoenberg y a su Pierrot! Leamos: "Con el *Pierrot lunaire* todo cambia. Schoenberg es dueño de su nueva lengua. Desde entonces ésta ya no es, en cierto modo, un fin en sí, sino el modo de expresión dócil de una rica sensibilidad, contenida durante demasiado tiempo. El *Pierrot lunaire* está pleno de ese romanticismo que Schoenberg heredó de los maestros alemanes del siglo XIX, y que desbordaba en sus primeras obras. ¿Cómo se podía apreciar ese "romanticismo" alemán en el París de 1922? ¿Ese París cuya cabeza estaba perturbada por preocupaciones de una actualidad muy distinta? Los ballets rusos: rejuvenecen su efervescencia; el dadaísmo: se agita enloquecidamente; los cubistas: acaparan la óptica cotidiana; el producto de París salpica sombra... sobre todo el resto, por lo menos a la mirada de los peregrinos, hipnotizados por esta capital. En plena trepidación de actividades "modernistas" ¿cuál era la chance de la estética manifestada por el *Pierrot lunaire*, cuando la *Histoire du soldat* había realizado, entre-

tanto, sus depuraciones estilísticas? Esta oportunidad era escasa, sin duda ("delgada como un cabello, amplia como la aurora"... si se mantienen en reserva metáforas sin explicación), tan escasa que no podríamos asombrarnos de las siguientes líneas: "En efecto, la obra es puramente alemana, y, también hay que decirlo, el sentimiento que la llena no es a menudo otra cosa que el viejo romanticismo de los descoloridos claros de luna, de los espectros del Brocken y de las noches de Walpurgis. Sin duda, en razón quizás de la breve duración de los trozos, esta sentimentalidad se expresa casi siempre con una sobriedad, una pureza, una ausencia de toda declamación y de toda verbosidad, que nos arrebatan y nos engañan acerca de la veta un poco empobrecida con la que la obra se vincula. Pero a la larga uno se libera de este encantamiento, y no puede dejar de sorprenderse por el contraste existente entre esta lengua musical, la más nueva y original de esta época junto con la politonalidad de Milhaud, y el estadio hoy superado de la sensibilidad humana que ella traduce". Era la opinión del gran primogénito, Stravinsky, unos diez años antes, cuando oyó la obra en Berlín. Su apreciación había impregnado —en razón de sus obras, no sólo, evidentemente, en virtud de haberla enunciado— el juicio de sus contemporáneos que vivían en el lugar mismo en que se desplegaba su actividad de compositor. Se había requerido el tiempo necesario para la aparición de una nueva generación. El artículo termina, inopinadamente, afirmando una falta de sorpresa que podría, en relación con nosotros, transcribirse inversamente por una sorpresa siempre vivaz. Se trata de la primera presentación del Pierrot en Berlín: "Nos han dicho que cuando se ejecutó la obra en Berlín y en Viena, la orquesta estaba oculta por un biombo, y que Madame Zehme cantaba vestida de Pierrot. No nos sorprende". Esta conclusión lacónica es más reveladora de lo que parece, y más de lo que el autor quiso: el biombo, como el vestido, bastaban para alertar... Pero la alerta no se produjo en ese momento: "no nos sorprende".

El punto y aparte, definitivo. Se siguen las consecuencias implicadas por esta conclusión: un adiós, claramente expresado, a ciertas maneras de captar la música. Roger Désormière tendrá que hacer un largo periplo para reencontrarse frente a frente con "vestigios" históricos emergidos del olvido; desempeñarán su papel: el tiempo, por supuesto, ese "revisor" con un sentido del humor bastante acre; el aislamiento político, y la coerción cultural; sin descuidar la venida de nuevas gentes que no se sentían aludidas por los juicios de sus mayores, ni cómplices de una elección colectiva, pero cuyo apetito había despertado a raíz de este corte inexplicable (¿inexpiable?) observado sin benevolencia.

Me detuve bastante sobre este texto de Désormière referente al *Pierrot lunaire*, y podría preguntarse por qué. Tal artículo no ocupa, en verdad, un gran lugar en su actividad; ha debido olvidarlo: el haberlo encontrado en sus archivos no prueba forzosamente que le haya atribuido una importancia particular. También se abusaría de la escenificación si se quisiera "reconstruir" la trayectoria de una existencia sobre la base de un artículo

de actualidad, escrito bajo el impacto del presente directo. No es ésa mi intención; pero he manifestado precedentemente hasta qué punto Désormière me parecía "condicionado" por los años de sus comienzos en la vida musical parisiense; y he aquí que este documento nos revela para su caso individual, lo que sabíamos de una época, vista a la distancia. Simple documento que es útil tener a mano si se quiere comprender lo que sigue. Para mí, y para los músicos de mi generación con los que me sentía en comunidad de ideas —es decir, más precisamente, los alumnos de Messiaen en los años 44-45—, Désormière era la personalidad que más admirábamos entre los directores de orquesta. Creo, ante todo, que Messiaen nos había más o menos insuflado este noble sentimiento. Las representaciones de *Pelléas* que había dirigido en ese entonces en la Opéra - Comique terminaron de dar forma a nuestro entusiasmo, sólido, parcial, absoluto. Además, sabíamos que se mostraba extraordinariamente abierto a las partituras nuevas: ¡esas cosas se saben pronto, se difunden aún más pronto! Désormière era, en cierto modo, "nuestro" director de orquesta.

Si hay que repasar los meandros de la memoria, querría recordar dos circunstancias en que tuve oportunidad de establecer un primer contacto con este hombre que hasta entonces sólo veía "de lejos". La primera vez que lo vi ensayar fue cuando preparó las *Trois Petites Liturgies* de Messiaen, en cuya clase yo estudiaba todavía armonía... Nos había dado autorización para seguir todos los ensayos, y yo asistía fielmente a las citas. Me impresionó sobre todo una cosa, que conservo vívida en mi recuerdo: su exactitud rítmica, su precisión vital en la impulsión del número (cualidad con que adornaba magníficamente las obras de Stravinsky que dirigía). También me quedaron grabados estos rasgos de carácter: la acogida benevolente que hizo a mis preguntas referentes a la técnica de la dirección; la "buena voluntad", la propensión a conocer los problemas de los más jóvenes; el encanto con que comunicaba su saber. Me impresionó también su rectitud moral frente a las obras y a los compositores: en el momento en que la polémica en torno de las creaciones de Messiaen marcaba el máximo de bajeza y de facilidad (¡y en qué términos!), él sabía perfectamente, y era el único en saberlo aparte del autor, de qué se trataba; había asumido sus responsabilidades en consecuencia. Su gusto personal habría podido inclinarlo hacia un horizonte hostil a los puntos de vista de Messiaen sobre la música; por el contrario, se dedicaba enteramente a la tarea de tocar las *Liturgies* con el máximo de esplendor y resonancia. Famoso ejemplo, y de qué sobriedad...

¿La segunda circunstancia? En el curso de un concierto que dirigía, habíamos silbado furiosamente, en forma colectiva, una obra de Stravinsky dada en primera audición; acogimos bien, como contrapartida, una producción de Dallapiccola para demostrar, por más y por menos, cuál era nuestra elección general. Después del concierto, como sentíamos por él esa gran admiración que he dicho, como lo queríamos y no deseábamos que sospechara de nuestros prejuicios, fuimos a verlo colectivamente para darle una justificación de nuestra actitud y asegurarle expresamente que él no era para nada la causa de esas manifestaciones violentas, incluso intempes-

tivas. No sabíamos muy bien qué cara poner para que nos creyera... Pero —recuerdo aún su mirada divertida: "¡qué bochinche!"— creo que nuestra turbulencia, lejos de desagradarle, le era simpática: presentía en ella algo nuevo, sentía perfectamente que la vida musical no iba a continuar su trayectoria anterior, que la posguerra no prolongaba la anteguerra reencontrada, como era el caso en materia de cocina, de vestimenta o de alcoholes... Los hábitos ajados no se reconstituirían; alivio o excitación, ¡lo hacían sentir igualmente feliz! En efecto, su reacción, lejos de ser de amargura, como lo era entonces la de la mayoría de los "cuerpos constituidos" en la vida musical parisiense (¿se podría apreciar todavía qué cómicos eran ciertos artículos vengadores escritos, y leídos, en esa época? Se registraba con estupor la rebelión para estigmatizarla severamente, con actitudes de maestro de escuela que reprende a alumnos mal educados...), su reacción, digo, fue de interés: ¿por qué había estallado la gresca, qué es lo que había provocado tomas de posición tan determinadas? No podía tratarse de simples movimientos de humor; había que reexaminar las propias coordenadas, y verificar si uno mismo era bastante justo como para poder lanzar el anatema sobre los revoltosos.

He aquí que leo en las notas póstumas (a propósito de interpretación, sin duda; sin embargo, ¿el carácter de Désormière no se define por su imantación permanente? ¿No poseeríamos algunas claves de sus insignias de navegación: apertura de espíritu, independencia de reacciones, libertad de reflejos?) este párrafo: "...tener el coraje de su opinión. Reconocer cuando uno se equivoca, no insistir en el error. No tener miedo de cambiar de idea. Autocrítica.

...conservar el entusiasmo...".

He truncado a propósito esta cita para separarla de lo "contingente", de una circunstancia: el curso de dirección que dictaba provisoriamente. Como lo eliminado del texto especifica una lección de interpretación, no modifica en nada la descripción del autor por sí mismo. Autorretrato, estas migajas que nos han quedado resultan preciosas porque revelan claramente los rasgos de una personalidad que se adivina tal por detrás de la discreción y la cordialidad, más allá de la amistad y de la elegancia distante. Por otra parte, a propósito del trabajo de orquesta, habla del acorde y observa: "la justeza, signo de aristocracia". Trataba, como muchos de nosotros, de llegar a esa difícil aristocracia: la justeza de sí. Se dio cuenta de que era necesario sacrificar el bagaje de sus prevenciones, y de que el conocimiento debe pasar por los horrores del fénix si quiere sobrevivir en los poderes de su juventud renovada...

Así, enterrando los sentimientos rechazados de una época, parcialmente suyos, partiendo en busca de valores a los que no se había prestado atención suficiente, poniéndose a estudiar una forma de sensibilidad naturalmente lejana de la suya, nos dio estas obras que esperábamos con tanta ansiedad que se ejecutaran bajo su dirección, una dirección *profesional*, pues la escuela de Viena era presa, a raíz de las circunstancias, de

"horribles ganapanes"... Dirigió, entre otras obras, los extractos de concierto de *Wozzeck* y el *Kammerkonzert* de Berg, la *Primera Cantata* y el *Concierto de Cámara* de Webern: ¡cómo le agradecíamos que nos hiciera oír lo que, a veces, sólo habíamos leído! Sin duda, supongo que quería, ante todo, informarse él mismo más exactamente, controlar directamente si nuestros entusiasmos no habían desbordado su objeto; imagino, puedo imaginar, algún escepticismo en la empresa de esta verificación esencial... Pero la buena fe no puede dejarse sorprender indefinidamente, y la música se impone lealmente a quien la encara con lealtad.

Objeciones surgen en cantidad: yo centro curiosamente la vida y los intereses de Désormière, los veo desde un punto de vista personal, en exceso. Que los objetores me repitan que su vida no está construida en función de mi demostración; que se solacen en oponer obstáculos precisos en la ruta que va de él a mí; que opongan su eclecticismo de hecho al rigor que me agoto en vano en descubrir; en suma, que acusen de parcialidad a mi retrato y digan que soy un autor en busca de un personaje... Aquí está mi réplica: ¿no tenemos nunca el deseo de remodelar a nuestro gusto el rostro de aquellos que, por algún aspecto, sentimos cercanos? Si ese deseo nos llega a acometer, ¿no sería por excelentes razones? ¿Y porque el personaje se presta?

Puedo imaginarme —incluso sin gran esfuerzo— que un artículo sobre el *Pierrot lunaire*, olvidado entre otros papeles en un tiempo definitivamente pasado, que notas tomadas día a día, con la prisa y el trabajo cotidiano, no revelan nada único, no tienen nada de signos privilegiados... Adivino sin embargo lo que en estos accidentes indica una permanencia: si no en las ideas, o en los gustos, al menos en la manera de ser, la manera directa de actuar y de reaccionar. De manera deliberada, por consiguiente, hago que los documentos contribuyan, en la medida de lo posible (y en la medida en que me lo permiten...) a una interpretación que es mía. Sería inexcusable olvidar que el pensamiento de Désormière no estaba totalmente movilizado por la "modernidad", que buscaba, como todos nosotros, encontrarse antepasados dilectos —ni más ni menos que en el campo contemporáneo no nos hemos liberado, tampoco en eso, de las condiciones que nos impulsan a realizar ciertas opciones con preferencia a otras—. Recordamos sus numerosas incursiones en el campo de la música francesa de los siglos XVII y XVIII. Curiosamente, y sin forzar la interpretación de su actividad, no se puede dejar de notar en este campo menos directamente "actual" un deseo similar de encontrar equivalentes nacionales a los nombres del patrimonio internacional: una especie de satisfacción infantil de ver al Monte Blanco ubicado dentro de nuestras fronteras, ¡aunque otros países poseyeran el Everest, el Aconcagua o el Kilimanjaro! Qué gusto ingenuo en esos paralelos heredados del querido Plutarco... Ciertas cumbres heladas del patrimonio histórico hacen a veces sonreír, sin malicia: el cortejo de los antepasados elegidos resulta, en efecto, conmovedor por su sentido "familiar"; respecto de nuestro sector mismo, la operación reviste menos ino-

cencia, aunque denuncie un candor igualmente profundo, y corre el riesgo, llegado el caso, de saldarse de una manera más aventurada... Cualesquiera sean los motivos que provocan semejante filiación selectiva, debemos reconocer que la prospección de Désormière ha sido fructífera, que nos hizo conocer una cantidad de autores poco conocidos, obras prácticamente ignoradas; documentación estimable, repertorio nacional, que fue erróneo querer elevar, a posteriori, a una altura inmerecida, que acarrea pronto la oxidación: consecuencia ineluctable para esta aleación precaria, forjada en los espejismos artificiosos que suscita un entusiasmo de contradicción. Si bien la predilección de Désormière lo urgía al descubrimiento de las obras más especialmente francesas (seguirían otras, que no nos ahorrarían nada de los pequeños maestros italianos, y alemanes, hasta el completo hartazgo), no dejaba de aplicarse con el mismo entusiasmo a hacer revivir obras que no merecían de ninguna manera la relegación en que habían caído. Cito como testimonio esa reviviscencia de *Vísperas* de Monteverdi, ejecutadas primero en extractos, seguidos de concierto en concierto (como episodios de un folletín fuera de contexto), tocadas luego integralmente en el curso de una velada memorable para los que la vivimos. No es inadvertencia, el nombre de Monteverdi figura en las notas póstumas de Désormière bajo el rubro más artesanal, la instrumentación. Leemos: "Interesarse en la historia de la instrumentación".

"Las familias de instrumentos"

"La riqueza de Monteverdi"

y además: "Buscar documentación"

"Conocer las fuentes de inspiración —la época, la vida del compositor, su psicología—."

Tuve la suerte de seguir muy de cerca el trabajo de preparación efectuado por Désormière para las *Vísperas* de Monteverdi; he visto el cuidado con que comparaba las dos ediciones entonces en uso, rectificaba el texto falsificado, restablecía el orden invertido de ciertas piezas, comparando con el original en los casos dudosos: en suma, un trabajo al que se ven llevados los musicólogos más bien que los directores de orquesta. Sí, no se trata del respeto por la música: cosa elemental, pero no corriente... y uno se maravilla siempre un poco cuando se le da la oportunidad de observar, en esas raras manifestaciones, este "elemento" primordial de la ejecución.

He apreciado su "gusto por el buen trabajo" —lo recomienda en esos términos— cuando seguí paso a paso la preparación de las *Bodas* de Stravinsky: desde el trabajo separado con los pianistas, los cantantes, y los coros, hasta la ejecución, tan hermosa; ¡la extraordinaria peroración, sobre todo! Fue en esa ocasión cuando Désormière me hizo participar de los ejercicios pensados para él mismo, que aconseja realizar para poder marcar sin ninguna dificultad los "cambios de compás", a menudo temidos, y temibles... Su método consistía en partir de un metro expresado en valores iguales, y luego en liberarse progresivamente de la subdivisión constante hasta prescindir del todo de ella, salvo para un control pasajero. Juzgaba

que la primera dificultad a vencer era poseer *naturalmente* la pulsación doble, el sentido rítmico de las dos unidades básicas que dan, por combinación, todas las figuras establecidas a partir de la multiplicación de la unidad mínima. (Lo que Brailoiu, que había llegado a esto por consideraciones muy distintas —sobre ciertos folklores—, llamaba en esa época "giusto silábico bicrono".) Cuando el tiempo se sitúa en un ámbito relativamente moderado, es fácil controlarse, la desigualdad entre la pulsación binaria y la pulsación ternaria sigue siendo precisa; a partir de una cierta aceleración, la dificultad crece de una manera vertiginosa: esto requiere un sólido entrenamiento, para dominar, en primer lugar, el ritmo mentalmente, pero mucho más para que el brazo y la muñeca mantengan un control absoluto sobre el lanzamiento de la pulsación, y conserven, visualmente, una irreprochable precisión. (Esto me hace recordar, de repente, la asombrosa virtuosidad, de índole similar, con que el "director de orquesta"-percusionista transmite a los músicos de un conjunto balinés una aceleración irresistible; en este campo, nuestras realizaciones europeas resultan muy modestas, comparadas con la rapidez y la exactitud de reflejos de un músico tradicional balinés, o japonés, por ejemplo. Puedo imaginar los diálogos que hoy tendría con Désormière, sobre la exploración de nuevas maneras de dirigir, de coordinar la acción musical; como los que pude tener con Rosbaud sobre la necesidad de ciertos gestos, su claridad, su eficacia, el rendimiento que dan al texto musical. Hasta ahora las obras de conjunto exigieron del director poca virtuosidad, en el sentido en que se entiende esta palabra referida a un instrumentista; se centra la acción, se reúne un centenar de energías, aproximadamente, en un solo haz, verdaderamente "dirigido", "direccional". Se presiente que coordinar la acción musical es algo ya destinado a convertirse en un hecho menos monolítico; que el director en lugar de limitarse a reunir, puede dispersar la energía musical en diferentes direcciones: no sólo direcciones reales, ligadas a la distribución espacial, sino maneras de actuar la música diferentemente. Se llega a concebir una partitura de gestos coordinados con el texto, pero ligados a él, sin embargo, por relaciones laxas: acción sobre un objeto ya constituido, que sólo espera accesoriamente del director su emplazamiento interno, que le debe más bien sus datos accidentales, sus puntos de inserción en el tiempo, sus relaciones con los otros objetos musicales. ¡Sí!, la ciencia de la dirección, su técnica "está por reinventarse"... Debe corroborar activamente la toma de posesión de un nuevo universo musical, darle el instrumento de exploración que la poética actual necesita con urgencia. Problemas reales, conversaciones imaginarias...)

Conversaciones imaginarias, por cierto; y cabe preguntarse a veces (apoyados en Pascal, y también en Cleopatra) cómo habría sido la actividad de Désormière si no hubiera sido detenido brutalmente y sin remisión. Pregunta superflua, porque su vida "continuó"; pregunta insidiosa, porque la elección se habría hecho más aguda; pregunta desencantada, porque la vida continuó con las elecciones embotadas; ¡preguntas, preguntas!

Poco antes de que fuera afectado, teníamos el proyecto, con Pierre Souvtchinsky, de dar conciertos que... conciertos a los que... conciertos, en una palabra, que era imposible —eufemismo muy sobrio— oír en París. Nos parecía urgente que hiciera irrupción el "millón de pájaros de oro", pues el Vigor, ¡oh!, estaba harto de seguir siendo futuro... En conversaciones plenas de pasión amistosa hablamos de obras, discutimos programas, pensamos en la sala; Désormière, ganado por nuestras sugerencias, reflexionaba sobre los aspectos prácticos de la realización. Y luego, fue la enfermedad; y luego, fue, lamentablemente sin él, el "domaine musical".

Cuando murió en noviembre último —lo supe en el momento mismo de corregir las pruebas del primer programa de la temporada— escribí entonces este breve homenaje, pensando en todo lo que habría podido ser, en el despojo que significaba para la vida musical francesa la pérdida de su presencia enriquecedora:

"Hace ya once años que, enmurado en el silencio por una pesadilla irreversible, se había transformado en el espectador lúcido e impotente de su vida truncada de raíz, de su actividad abruptamente desbaratada. Así, muchos jóvenes compositores y oyentes nuevos, nacidos a la música contemporánea desde 1952, sólo conocieron de él una reputación tenaz, que se transformaba en leyenda... En cuanto a nosotros, de las ejecuciones que dirigió nos queda algo más que recuerdos preciosos, algo mejor que ejemplos indelebles.

"Su desaparición aviva nuestro pesar, provocado amargamente por una enfermedad que lo condenó al rol absurdo de testigo amordazado, de militante desamparado. La música contemporánea perdió un animador incomparable: ese lugar vacío era —¡sí!— una acusación: contra la frivolidad, la incuria, la prudencia, la mezquindad. Roger Désormière no temía elegir, manifestar su independencia y su coraje —en su profesión, y fuera de ella—.

"La muerte viene a anonadar a este ausente, ya cruelmente eliminado; en el umbral de nuestro Domaine evocamos su sombra, paralizada para siempre, su sombra 'de pie a la distancia' ".

Podría hablar del coraje personal de Désormière, de sus opciones políticas, de la elección determinada que hizo en un momento de su existencia inscribiéndose en el partido comunista, sin que esto le hiciera aprobar los errores o lo volviera insensible a las aporías de los años 47 a 52. Las polémicas inconsistentes y las tomas de posición dirigistas sólo encontraron en él una honestidad decidida a no dejarse imponer miras estrechas y antihistóricas acerca de la evolución musical; nunca incurrió en esas "ideologías" retrógradas justificadas por el milagro del dictador —llamado luego culto de la personalidad—, que acusaban de cosmopolitismo y de otras taras vergonzosas por el estilo: putrefacción de la cultura, a los compositores más importantes de la época contemporánea. Le gustaba ironizar, cuando no se sentía fuertemente irritado por los inmundos métodos policiales, sobre las estupideces proferidas en las cruzadas de la música "Progresista", según

las directivas zhdanovianas; pues no era de esos que se engañan voluntariamente, y que tratan de disfrazar las exigencias de la creación bajo pretendidas necesidades de orden social —degradación vergonzosa de un problema real y esencial—. Aun en la época más sumergida en el estalinismo, no cesó de dirigir la música que estimaba digna de ser ejecutada, a riesgo de que lo consideraran sospechoso "camaradas" más serviles, menos honestos, y, a decir verdad, poco perspicaces a largo plazo, como lo demostraron claramente los acontecimientos ocurridos desde entonces. El "buen trabajo", la "espiritualidad", el "humanismo", de que habla en sus notas sobre la dirección, es justamente lo que había llevado a sus opciones políticas: no un humanismo convencional que daba lugar a imperativos estéticos por convención, ni una espiritualidad "de confección", forjada a fuerza de interdicciones y directivas; tampoco un buen trabajo de artesano limitado e irreflexivo, que produce por prescripciones, temiendo a la vez el reproche fulminante pronto a conmocionarlo si, por ventura, se extravía. Para su generación, eso era el ideal generoso (la utopía) de 1936, retemplado en la lucha contra la opresión ideológica y nacionalista. La libertad de elección, la discusión abierta, el análisis crítico: eso es lo que quería instaurar como "base y cumbre" de su existencia, en los límites de su profesión y fuera de ellos. En una palabra, la honestidad: término que también encuentro a lo largo de sus notas... No es un camino de los más confortables, el que recorre esa línea divisoria entre el servilismo y la "traición": los hábiles nos espían; ¡hasta que su habilidad se enervara y su miserable actividad se pudriera a la vista de todos! Qué ejemplar parece, a la distancia, el comportamiento moral de Désormière; cómo lo queremos por haber sido generoso sin aceptar la coacción, por haber comprendido profundamente la necesidad, sentido la obligación del intercambio cultural, de la comunicación con la colectividad, sin dejarse hundir en la facilidad que ofrecían las soluciones perezosas, hipócritas, con resabios nacionalistas de los más dudosos, cebados con el peor conservadorismo: a ese hedor de establo "pequeño burgués", ¡cómo podía no execrarlo! Disfrazado con esa máscara repulsiva, ya no habría sido Désormière, sino uno de esos muchos parásitos que se complacen en tener una elevada idea y un gran aprecio de sí mismos, aunque se consagren sin pausa a la mediocridad más mediocre. ¡Su lugar vacío era sin duda, como he dicho, una acusación!

¿Debo referirme a sus últimos años, a los esfuerzos encarnizados que sus amigos hicieron para tratar de reeducar los centros nerviosos parcialmente destruidos, a la esperanza que se abrigó por un momento, de que podría tener otra vez una actividad profesional? Al comienzo de su enfermedad, tendía con todo su ser a la "reparación" de los gestos interrumpidos; producía profunda tristeza verlo chocar sin cesar con las dificultades surgidas cada vez que trataba de readquirir mecanismos cuya posesión había desaparecido, y que había que reconquistar penosamente, pieza por pieza. ¿Se le hablaba? Su lucidez y su memoria eran sorprendentes, así como su buen humor al recordar anécdotas pasadas, evocadas por lo risibles;

esto nos hacía lamentar tanto más amargamente que le fuera negado con obstinación el poder de comunicación directa. Teníamos la impresión, a veces desgarradora, de hablar con un ser totalmente lúcido encerrado en una jaula de vidrio. Impresión que se experimenta en un estudio de grabación cuando se ha olvidado conectar el micrófono de comando; el personaje que está en la cabina nos oye, y nos comprende perfectamente, pero nosotros no captamos lo que nos dice, sino por los gestos y la expresión de su rostro. Así ocurría con Désormière, que aún seguía con un apasionado interés la actividad de ese mundo exterior con el cual sólo podía comunicarse difícilmente de una manera activa. Suplicio atroz que soportó con una sobriedad que obligaba a los demás a la discreción; lo que estaba exactamente en la línea del Désormière que habíamos conocido en la plenitud de su actividad. El personaje, en este horrible avatar, permaneció fiel a la línea de conducta que con rectitud se había trazado. En la prisión irremediable en que se encontraba consignado con brutalidad y persistencia, conservaba una distinción y una elegancia que desmentían la tiranía de la enfermedad: rehusaba la facilidad de ser aceptado como "enfermo", con la piedad y la conmiseración que implica la confesión de ese estado. Tomó entonces esta decisión inquebrantable: el mundo musical que tan a menudo había sido subyugado por su encanto, apasionado por sus dones y sus realizaciones, que se había beneficiado abundantemente con su prestigio, ese mundo profesional al que estaba tan fuertemente apegado por el sentimiento y el artesanado, no lo *vería* más. ¿Qué forma más elevada de respeto podía manifestarle, sino disimular, físicamente, su persona afectada, dejando intacta en el recuerdo de todos la silueta del Désormière admirado y amado? Borramiento deliberado; umbral que su leyenda debía franquear para hacer "desaparecer", en vida suya, toda escoria debida a lo accidental.

¡Qué fría y brumosa fue, de qué tristeza penetrante en su banalidad, esa mañana de noviembre en que se consumó su alejamiento definitivo! ¡tiempo inerte de la ausencia! Esa mañana olvidada... vuelvo a verla en el recuerdo, la comparo con esta frase ya leída: "La finalidad es llegar a la máxima sobriedad, deshacerse poco a poco de todo lo inútil". El destino le había impuesto verificar al pie de la letra esta observación puramente profesional sobre su oficio: tal fue su existencia, que se había realmente despojado, con un ritmo cruelmente lento, de todo lo inútil; el coche fúnebre marcaba con irrisión la sobriedad suprema... ¡Qué campana funeral hubiera doblado mejor para él que la última página de las *Bodas* como él la había dirigido, cuando realizó tan extraordinariamente esa "parálisis" del acorde final y esa absorción del sonido por el silencio! Rito de la dilución y del adiós, yo sólo podría —tomando mi cita del *Soulier de satin*— darle precisamente ese sentido:

"¡Tengo horror del pasado! ¡Tengo horror del recuerdo! Esa voz que yo creía oír hace un instante en el fondo de mí, detrás de mí,

No está atrás, me llama desde adelante; si estuviera atrás, no encerraría tal amargura y tal dulzura!"

Ahora, muy querido Désormière, que ya no estás con nosotros, ¡hasta siempre!

42. SITUACION E INTERPRETACION DE *WOZZECK**

En la evolución de Berg, y también en la historia de la música, *Wozzeck* fija un hito capital; esta obra constituye un aporte de primera importancia en el campo al que pertenece. Se encuentran en ella las mismas preocupaciones formales, casi las mismas manías que en las principales obras maestras del autor.

El esquema de esta ópera puede describirse como sigue:

a) *Exposición*, que junto con las cinco primeras escenas forma el primer acto;

b) *Peripecia*, que incluye las cinco escenas siguientes para constituir el segundo acto;

c) *Catástrofe*, con las cinco últimas escenas reunidas en el tercer acto.

El robusto armazón formal que Berg había dado al texto de Büchner iba a sevirle para establecer sólidamente la arquitectura de su música. Se encuentra un cierto paralelismo entre los actos I y III, que encuadran a un acto II más largo y más importante; además, el acto II emplea formas más rigurosas que las formas libres utilizadas en los actos I y III. En fin, cada acto termina con una cadencia sobre el mismo acorde, pero con modificaciones en su disposición.

Resumido brevemente: las cinco escenas del primer acto son piezas características (*Suite, Rhapsodie, Marche militaire y Berceuse, Passcaille, Quasi Rondo*); las cinco escenas del segundo acto constituyen los cinco movimientos de una sinfonía (*Sonate, Fantaisie y Fugue, Largo, Scherzo, Rondo con Introduzione*); las cinco escenas del tercer acto pueden considerarse como *Inventions* (sobre un *Thème*, sobre un *Son*, sobre un *Rythme*, sobre un *Accord* luego sobre una *Tonalité*, sobre un *Mouvement perpétuel*).

Se podría creer por este enunciado que Berg vuelve a la antigua forma de la ópera por números separados practicada antes de Wagner; en realidad, su genio consistió en resolver la antinomia que existe entre una concepción tabicada y el drama musical continuo tal como lo dejó Wagner. *Wozzeck* marca, por ello, el resumen de la ópera en tanto tal, y quizás ha-

* En ocasión del estreno de *Wozzeck* en Francia, en la Opera de París en 1963. Texto del álbum CBS 3003.

ya dado así definitivamente término a la historia de esta forma; parece que después de tal obra el espectáculo musical debe buscar otros medios de expresión.

Desde el punto de vista temático, el *leitmotiv* (*Erinnerungsmotiv* es más exacto) desempeña un papel mucho más diferenciado que en Wagner; sirve realmente para elaborar las formas e integra así el pensamiento dramático con el pensamiento musical de la manera más satisfactoria y más adecuada que se pueda imaginar. Si bien es imposible exponer en un breve resumen las numerosas utilizaciones de este procedimiento, el motivo sometido a múltiples variaciones, que da su más trabada coherencia al conjunto total de las quince escenas de *Wozzeck*, teníamos que insistir sobre este empleo de las formas musicales en la ópera porque Berg le asignaba una extrema importancia. Escribió a este respecto un artículo en el cual defendía su concepción con virulencia. "Se me puede creer, todas las formas musicales que se encuentran en el curso de la obra son cabalmente logradas. Puedo demostrar de una manera persuasiva y profundizada su justeza y buen fundamento." En otro texto, siempre a propósito de *Wozzeck*, Berg dice también: "A cada escena, a cada música de entreacto había entonces que asignarle un rostro musical propio e identificable, una autonomía coherente y delimitada con claridad. Esta exigencia imperiosa tuvo por consecuencia el empleo tan discutido de formas musicales antiguas o nuevas, que por lo común sólo se usan en música pura. Eran las únicas que podían garantizar la pregnancia y la nitidez de los diferentes trozos".

Agrega una declaración, que no es de las menos importantes: "Por más conocimiento que se tenga de la multiplicidad de las formas musicales contenidas en esta ópera, del rigor y de la lógica con que fueron elaboradas, de la habilidad combinatoria que se ha puesto hasta en sus menores detalles, a partir del momento en que se alza el telón hasta que cae por última vez, no puede haber persona en el público que distinga nada de estas diversas *fugas* e *invenciones*, *suites* y *sonatas*, *variaciones* y *pasacalles*, cuya atención sea absorbida por otra cosa que por la idea de esta ópera, por algo que trascienda al destino individual de *Wozzeck*".

Vemos así que Berg persigue la eficacia dramática más directa por la elaboración formal más rebuscada. ¿Cómo puede hacer el intérprete para salir de una contradicción aparente tan enorme? ¿Debe consagrar todos sus cuidados a hacer perceptibles las formas sinfónicas empleadas por Berg, o debe concentrarse sólo sobre la fuerza dramática, sobre la expresión? ¿Debe desesperar de hacer claramente consciente al público de esta "habilidad combinatoria" de que habla Berg? ¿Cómo se atendrá a la "idea" de la ópera a través de las emboscadas formales que lo acechan en su camino? Finalmente, ¿debe seguir también él el consejo dado por Berg a sus eventuales oyentes, de olvidar toda explicación teórica y toda opinión estética? Berg se sentía particularmente orgulloso de haber sabido conciliar el rigor musical con la fuerza dramática; pero no quería pasar de ninguna manera por pe-

dante o académico... De ahí esa acumulación de precauciones en sus reflexiones. Creo por mi parte que se deben transcribir más o menos así: si Ud. es perspicaz, conocerá las sutilezas de mi ópera y los secretos de su construcción; si es Ud. aun más perspicaz, los conocerá tan bien y los habrá asimilado tan perfectamente que se dará cuenta de que son una sola y misma cosa con la expresión dramática. En todo caso, es la línea de conducta que yo me he fijado para elucidar el "secreto" de *Wozzeck*.

Puedo tomar algunos ejemplos simples, pero excesivamente llamativos. En la *Invention sur un son* (segunda escena del tercer acto), una nota, el *si*, permanece continuamente presente, subyacente a todos los desarrollos temáticos, más o menos importante, más o menos "audible", hasta el momento en que una vez consumado el asesinato de Marie por Wozzeck la orquesta se transforma en el monstruoso alargamiento de este único *si*, al mismo tiempo que hace irrupción la obsesión de la escena siguiente, una obsesión rítmica. Creo que hay que aplicarse a valorizar las fluctuaciones de esta nota central, que corresponden a la presencia, a veces laxa (el murmullo de los contrabajos, al comienzo), y a veces terriblemente precisa (el martilleo regular y despiadado de los timbales, hacia el final), de la idea de asesinato en el espíritu de Wozzeck; hasta esa realización asombrada y horrorizada sobre la nota-resolución *do*, cuando comprueba: "*Tot!*" Si se han ubicado con precisión las fluctuaciones y los avatares de esta nota central, no cabe la menor duda de que el público, incluso el menos advertido, capta aunque sea inconscientemente las dudas, las vacilaciones de Wozzeck y su determinación final que ya nada podría detener. Esta ubicación de la música por sí sola describe perfectamente la situación dramática y los más finos matices de su evolución.

Pienso ahora en la escena siguiente, enteramente dominada por la obsesión de una sola figura rítmica; ésta rige tanto las partes instrumentales como las partes vocales. Entramos en el dominio de la pesadilla: ya *nada* podría ser natural; por el contrario, todo se remite a un automatismo mecánico, especie de engranaje de la verdad, que va a triturar al miserable Wozzeck. Es por ello que hay que valorizar particularmente estas torsiones de lenguaje provocadas por el ritmo todopoderoso, y llevar a la evidencia incandescente el lado absurdo de la dicción que así se obtiene:

Ich glaub'/ich hab'/mich/geschnitten,...
Wie Kommt's/denn zum/El.../...lenbogen?

Cuanto más relieve se dé a la estructura rítmica, tanto más directamente captará el público la pesadilla mecánica de la denuncia que arroja a Wozzeck a su asesinato y a la expiación.

Igualmente, en la última escena de la ópera, esa *Invention sur un mouvement perpétuel*, la marcha regular de las corcheas debe cerrar la obra sobre una especie de indiferencia, ligeramente perturbada por el anuncio del asesinato de Marie, indiferencia en el movimiento (muy bien llamado "perpetuo") que refleja perfectamente la indiferencia de los niños ante la muerte de los adultos, que traspone, igualmente, el hecho banal de

que "la vida continúa", igual a sí misma, exenta de todo estupor, capaz de una piedad solamente temporaria, episódica y caduca. El público debe percibir entonces claramente que la Opera no tiene final propiamente dicho, sino que termina con los puntos suspensivos de un equilibrio precario: semejante drama puede producirse, está *presto* a producirse de nuevo, en no importa qué lugar, en no importa qué momento...

Elegí a propósito los ejemplos más inmediatamente característicos que se encuentran en el tercer acto. Podría también extraerlos de entre los tesoros más secretos del segundo acto. Sólo tomaré como prueba la escena 4, en el jardín de la taberna, que adopta la forma de *"scherzo"*, interrumpido por tres *tríos*. El *scherzo* mismo está ligado al vals que arrastra a la colectividad en una especie de torbellino cada vez más frenético, hasta la alucinación. Los *tríos* que lo interrumpen están ligados, en cambio, con los "acontecimientos" que crean de repente islotes de atención en torno de un punto dado, muy preciso: los dos aprendices, el coro de aprendices y soldados, la intervención más irracional, más insólita, del Loco, "acontecimientos" que apartan a Wozzeck de su observación y cristalizan su idea fija, mientras el retorno al vals acrecienta cada vez la tensión dramática hasta el paroxismo final. La dramaturgia de estas detenciones y de estos retornos sólo resultará claramente perceptible para el auditorio si se logra transmitir con el máximo cuidado la "parcelación" de la forma musical.

No tendría dificultad en tomar otras escenas de la obra para explicar cómo hacer justicia a la construcción y a la organización de la música es al mismo tiempo hacer justicia a la organización dramática y al análisis de los caracteres. Cada vez, en particular, que una situación presenta un cierto paralelismo con una situación encontrada con anterioridad, cada vez incluso que una palabra sugiere por asociación la misma palabra ubicada en un contexto diferente, Berg ha recurrido a unas especies de "citas", que es muy urgente destacar si se quiere hacer captar los vínculos a veces fugaces que unen un momento a otro. Hay muy conscientemente en Berg una especie de *simbólica* general referida sea a la forma, sea a los motivos, sea a los intervalos mismos (la quinta *la/mi* para la muerte, por ejemplo), cuya fuerza emotiva debe transmitirse del modo más evidente posible. En una obra por lo demás muy compleja, son las líneas de fuerza lo que se retiene en una primera aproximación: éstas corroboran el drama y le dan una *epifonía* auditiva directamente perceptible, pues teje los fenómenos acústicos con los estados dramáticos; a partir de estos datos se produce en el oyente una amalgama tenaz que aguza su sensibilidad y lo pone en un perpetuo estado de alerta. Esta *simbólica* debe ser, en mi opinión, una de las principales preocupaciones del intérprete, y en particular del director de orquesta.

Acarrea, por otra parte, un cierto número de obligaciones: en primer rango, ¡la claridad del enunciado orquestal! Si se quieren captar las numerosas alusiones de Berg, no hay que contentarse con una distribución "general"; se debe tratar de llegar, en la medida de lo posible, a la claridad de

una orquesta de cámara, que es lo que el autor quiere y recomienda expresamente. Más allá de esta ventaja directa, se evitará con ello cubrir la voz de los cantantes, y se reservarán las cimas de la expresión para los cometarios orquestales; éstos constituyen una especie de reflexión sobre la escena que acaba de desarrollarse al mismo tiempo que hacen presumir lo que va a seguir. No son simples *"interludios"*, sino partes integrantes de la gran forma musical, sin acción escénica, sin correspondiente visual. El encadenamiento de ciertas escenas una con otra hace pensar muy a menudo en un "fundido encadenado" del cine; en cuanto a la técnica general de Berg, a mí me ha evocado con frecuencia los recursos novelísticos de Proust.

Ya que he escrito la palabra: técnica, querría detenerme un poco en el *Sprechgesang*, tema muy controvertido al que me pregunto si se podrá alguna vez dar una solución realmente satisfactoria. En su prefacio Berg se apoya expresamente en los ejemplos dados por Schoenberg con *Die Glückliche Hand* y *Pierrot lunaire*. Retoma prácticamente las mismas explicaciones, tal como fueron formuladas por Schoenberg al comienzo de esta dos partituras.

El problema se presenta entonces de manera idéntica: la ejecución debe abstenerse, en el *Sprechgesang*, tanto de una manera "cantante" de hablar como de una manera realista y natural...

Quizás el meollo de la imposibilidad de una realización exacta resida en un error de análisis en cuanto a las relaciones de la voz hablada con la voz cantada. Para una persona determinada, la tesitura cantada es más extensa y más aguda que la tesitura hablada, pues esta última es más restringida y tiende a lo grave; por otra parte, varios individuos que tienen una tesitura cantada muy similar (no olvidemos que se la trabaja con miras a adquirir ciertas "normas"), serán susceptibles de una tesitura hablada bastante diferente —sobre todo en el caso de las mujeres—. También ocurre que los pasajes de *Sprechgesang* son a la vez demasiado agudos y demasiado graves. Por último, la voz hablada deja de ser sonido a causa de la brevedad de su emisión; si se quiere, la voz puramente hablada es una especie de percusión de resonancia muy corta: de ahí la imposibilidad de que se emita un sonido *hablado* propiamente dicho de una duración larga.

Como síntesis de las numerosas dificultades que encontramos en este camino mal definido, puedo tomar la primera escena del tercer acto. Cuando Marie lee la Biblia, o cuando dice un cuento de hadas, Berg emplea el *Sprechgesang*; cuando ella reflexiona sobre sí misma y su situación presente, Berg emplea el canto. Estos dos medios simbolizan muy exactamente a Marie vuelta hacia un mundo escrito o contado, un mundo-*citación*, y Marie replegada sobre su propia personalidad, sobre los acontecimientos que le conciernen directamente. Abandonar el contraste vocal sería pues una traición hacia la traducción acústica de esta antinomia, desembocaría en un sinsentido respecto de la situación dramática y de la psicología del personaje de Marie en el momento en que lo observamos. Nin-

gún problema *teórico*: se debe diferenciar *Sprechgesang* y *Gesang*. Pero cuando se ve la tesitura empleada por Berg, se comienza a dudar de una realización plausible en relación con los intervalos escritos del *Sprechgesang*... ¡Especialmente en el cuento de hadas, hay notas *sol* y *la* bemol agudas susceptibles de dar resultados poco alentadores! Si se los escamotea, se incurrirá en una interpretación de mujer-niña, con melindres plenos de suavidad; si se los afirma, se caerá en la histeria de una voz encaramada en lo alto y mal ubicada: las dos eventualidades están fuera de situación y caerían fácilmente en el ridículo más "antidramático". Esas entonaciones agudas, relativamente cómodas cuando se las canta, se transforman bruscamente en un obstáculo de importancia; pues no se puede renunciar sin remordimientos al *Sprechgesang*, sólo por oír las notas escritas. Se presentará entonces este dilema delicado, incluso difícil: ¿qué elegir? ¿Las notas reales, pero también el canto? ¿El *Sprechgesang*, pero no todas las notas reales?

Me inclino netamente por la solución "dramática", deplorando a la vez no poder atenerme a la exactitud de las alturas tal como están estrictamente notadas... Señalo el hecho para que no se me pueda sospechar de negligencia, y para que se sepa que estoy "irresoluto" ante un problema que considero insoluble, en el sentido más literal del término.

Mediante la complejidad orgánica profunda que pone en sus obras, mediante el poder dramático intenso que les insufla, Berg llega a dar a una forma su máxima fuerza de significación. Los medios técnicos de que se sirvió en *Wozzeck* para describir las situaciones más tensas apelan a las técnicas más rigurosas. Podemos señalar igualmente su necesidad de la cita, se trate de un texto musical, de una forma de orquestación, de una canción popular...: esto echa luz sobre la "discrepancia" que existe en el espíritu de Berg entre una música *compuesta*, propiamente hablando, y una especie de *clisé* musical, en cierto modo "idealizado". Estamos así en presencia de una noción de valor más o menos intrínseca acordada al texto musical según la calidad (la referencia) estética de que se pretende cargarlo, y el poder emotivo, anecdótico, de que estará dotado; nos encontramos frente a un arte poético que se aplicaría a establecer relaciones de estilos compuestos. Todo esto debe tenerse muy en cuenta cuando se dirige una obra de resonancias tan ambiguas y tan complejas; las ramificaciones dramáticas y las divergencias estilísticas encontrarán su unidad profunda en una visión estética que produzca una síntesis de elementos heterogéneos; el rigor de la forma, por otra parte, será el centro que retiene las fuerzas centrífugas: si no se tuviera cuidado, se diseminarían en el campo de lo anecdótico. Por último, la fuerza dramática quedará amplificada por la simbólica del lenguje musical, presente a cada instante, en todos los niveles.

Sería vano, en todo caso, ver en Berg sólo un héroe, desgarrado por las contradicciones, o considerarlo sólo como el punto de llegada del romanticismo. Trasponiendo las contradicciones que son la clave de su obra

fuera de los fenómenos que les dieron origen, Berg nos da la lección estética más provechosa; dirigir su obra implica esencialmente la asimilación de tal punto de vista, exige transponer a términos prácticos la complejidad a la vez dispersa y rigurosamente unificada que sigue siendo la marca distintiva misma de su concepción teatral.

48. *PARSIFAL*: EL PRIMER ENCUENTRO*

Querido Wieland Wagner:

Henos aquí al día siguiente del ensayo general, después de algunas jornadas de trabajo, y desearía señalarle los resultados a los que ahora hemos llegado.

Para comenzar, debo decir que sus cartas fueron muy eficaces. Si bien las reacciones resultaron al comienzo un poco amargas, todo el mundo se vio llevado sin embargo a reflexionar y a plantearse algunas preguntas, que hasta el momento no se les habían ocurrido. Le agradezco que haya puesto el peso de su autoridad en esta balanza y que haya contribuido así sobremanera a la renovación "estilística" de esta ejecución.

Los puntos principales en que residían las discrepancias fueron objeto de estudio y ya no subsisten malentendidos sobre aspectos importantes.

El relato de Gurnemanz, en el primer acto, va ahora a buen ritmo, y sólo se alarga en los momentos importantes, sobre las palabras importantes, donde desemboca, por así decirlo, en la situación dramática presente. Dicho de otro modo, el aspecto histórico de este relato se aligera cuando sólo es una exposición de los acontecimientos que conducen a la comprensión de los sucesos actuales.

El primer coro tiene ahora un carácter totalmente distinto, más místico. Hago respetar igualmente a la orquesta el matiz "*piano*", tan indispensable al comienzo de ese coro. Ahora se obtiene un estilo sostenido, que se aproxima a esa noción medieval, el monje-soldado.

En el curso de la ceremonia, el *nehmet hin meinen Leib* era demasiado lento, probablemente a causa del matiz extremadamente dulce. He pedido al Sr. Pitz que pese a la extrema dulzura, se mantenga un tempo que guarde su coherencia con la frase melódica. Esto, por otra parte, no es un problema.

El Coro final de los hombres también está ahora a punto, y evita por completo el sesgo soldadesco o de canción patriótica. También ahí tengo mi cofradía de monjes-soldados.

* Carta a Wieland Wagner del 24 de julio de 1966 publicada en el programa "Parsifal" del Festival de Bayreuth 1973, pp. 48-51.

Cuando la representamos por primera vez, la escena entre Klingsor y Kundry no estaba realmente a punto. Todo lo que habíamos trabajado una y otra vez en la sala de ensayos se volvía muy precario, a causa del alejamiento escénico. Cuando recomenzamos esta escena, todo salió felizmente de maravilla: simple cuestión de acostumbramiento. He logrado ahora más variedad en los tempos, una mayor flexibilidad en las órdenes de Klingsor y las veleidades de resistencia de Kundry. En particular, Klingsor ya es más *heftig* de un extremo al otro.

La escena de las muchachas-flores es lo que sigue siendo todavía lo más difícil, debido al alejamiento. Con la distancia, es realmente necesario obtener una gran flexibilidad de tempo. Lo ensayamos tres veces antes de llegar a un resultado discreto. Creo que ahora lo logramos realmente, con todos los contrastes necesarios y con la virtuosidad que se impone en esta escena.

Los dos "Parsifal", uno como un eco del otro, se justifican ahora; ¡hacen marchar la acción sin tocar la campana de alarma! Me satisfizo particularmente el cambio ocurrido en la escena entre Parsifal y Kundry. Trabajamos muy seriamente con K.; y esta vez no dejé pasar nada de lo que quería decir como observación. (El, muy afectado por su observación sobre su kitsch, se dejó convencer mucho más fácilmente que la última vez. En esta ocasión tenía miedo aun del más pequeño ritardando, ¡y yo mismo tuve que restituirle cierta libertad!) La berceuse de Kundry se volvió también mucho más expresiva, más "engatusadora". Pedí, en particular, entre otros detalles, que el *strarb* de Kundry no retome la misma expresión de maldad que en el primer acto, sino al contrario, que se lo pronuncie en este caso con gran dulzura. Si no, no se comprendería el resto de la escena... Obtuve igualmente de K. una mayor diversidad sobre la palabra *Erlösungswonne*, luego *erlöse*, por último *Erlöser*, que son tres estados de espíritu muy diferentes.

Todo el final de la escena es mucho menos difícil y transcurrió sin nada digno de especial mención.

Como Ud. sabe, el tercer acto planteaba muchos menos problemas, y pasó muy bien con mejoramientos muy notables. La nobleza de Gurnemanz ya es más natural, menos fabricada que antes. Todo su rol adquiere así, finalmente, una mayor grandeza. El Encantamiento del Viernes Santo no cae ya en la insulsez o el mal gusto; mantuve estrictamente el mínimo de rallentandos y de efectos de "suavidad" almibarada.

La primera vez el coro entró demasiado *piano*; pero recomenzamos, y la segunda vez todo mejoró. El final también anduvo bien; aún lo querría más *piano* de parte de la orquesta, para lograr una especie de resolución dulce, que elimine el aspecto de "final de revista"...

Es extraño, pero la suavidad del cielo nunca inspiró demasiado a los músicos ni a los poetas; ¡uno creería que imaginar la felicidad eterna sólo les inspiró ideas suaves y vagamente aburridas! (Berlioz al final de la *Condenación*; Schumann en la *Péri*; Debussy en *San Sebastián*; para no men-

cionar a Claudel, normalmente tan brutal, incluso en lo referente a su religión, y que se vuelve tan convencional cuando obtiene la redención.)

Querría evitar un poco ese baño de suavidad final mediante la inmaterialidad de la sonoridad orquestal; aún no lo he logrado. Todavía tenemos ángeles mofletudos y carnosos. Espero que en la representación aún podré arreglarlo.

Por cierto, después de la primera función iré a visitarlo, si no le fatiga demasiado, para transmitirle de viva voz mis impresiones bien frescas de "novicio".

Con los mejores votos que formulo de nuevo por el restablecimiento de su salud, le aseguro la profunda fidelidad de mi simpatía.

44. *DER RAUM WIRD HIER ZUR ZEIT**

Es casi paradojal que yo pueda hablar de Wieland Wagner como director escénico, pues sólo tuve ocasión una vez de trabajar con él, y fue en la puesta en escena de Wozzeck que él hizo en la Ópera de Francfort esta última primavera. El destino quiso que no lo encontrara nunca en Bayreuth mismo, de donde la enfermedad lo alejó en el momento preciso en que yo llegaba allí por primera vez. No desearía captar recuerdos o anécdotas, sino principalmente lo que me atrajo en esta personalidad más o menos conscientemente en la época en que trabajé con él: de ciertas realidades, o de ciertas ideas, tomé conciencia un poco más tarde y sobre todo cuando a causa de su enfermedad debí darle cuenta de una manera bastante precisa de mi trabajo musical durante su ausencia.

Naturalmente, hay mucha distancia de *Parsifal* a *Wozzeck*, o más bien, para respetar la cronología de nuestro trabajo, de *Wozzeck* a *Parsifal*; y no se ve muy bien qué conclusión general podría yo sacar de una visión de conjunto basada en estas dos óperas. Sin embargo, pienso que Wieland Wagner estaba más especialmente interesado en ver la música e incluso el sonido de la orquesta en coordinación con la apariencia escénica hasta en su aspecto más "momentáneo", quiero decir la iluminación. Una de las grandes obsesiones del final de su vida fue la falta de coordinación generalmente existente en los teatros entre la escena y la orquesta. Sin duda, hay soluciones personales, por ejemplo cuando el director de orquesta es también el director escénico; pero hay que reconocer que los resultados no son completamente convincentes, pues la calidad no es exactamente la

* En memoria de Wieland Wagner, *Les Lettres françaises*, 20 de octubre de 1966. Pierre Boulez ha dirigido Wozzeck según la puesta en escena de Wieland Wagner en 1966.

misma en todos los planos de esta actividad multiforme: generalmente el nivel escénico es muy inferior al nivel musical, lo que tiende a destruir el principio de unidad que se trata de mantener. En efecto, para realizar la fusión entre la escena y la orquesta, no basta juntar aspectos múltiples o remitirse a una fuente única: esta fusión es mucho más difícil de realizar que mediante una simple coordinación entre diversas personalidades o dentro de un solo personaje. En la mayoría de los casos es seguro que cada uno desempeña su papel por sí mismo, que el director de orquesta y los cantantes insisten muy particularmente sobre el aspecto musical, cualquiera sea la distribución de los acontecimientos en la escena; mientras que el director escénico tiende en general a no preocuparse por las exigencias de los músicos. Lo que se puede resumir en el proverbio popular: cada uno para sí y Dios para todos.

Me ha molestado a menudo profundamente esta separación de poderes, incluso esta ignorancia de los diferentes participantes unos respecto de otros. ¿De dónde viene? Quizás habría que esforzarse por encontrar una explicación menos superficial que simplemente el culto de cada personalidad respecto de sí misma, que el egoísmo de cada participante en una puesta en escena de ópera. Es ahí donde uno puede preguntarse qué es lo que constituye la especificidad del teatro de ópera respecto del teatro hablado. Es seguro que la mayoría de las óperas se basan, digamos, en una anécdota, una historia, un mito. En general, el libreto se sostiene por sí mismo gracias a una cierta eficacia dramática, y aunque la calidad literaria del texto no sea totalmente satisfactoria, la fuerza de la acción misma, la disposición de las peripecias dramáticas, hacen que teatralmente hablando una ópera tenga ya una vida escénica sin la música. Es un hecho que se tiene tendencia, en general, a atenerse al esquema dramático de una ópera para ponerla en escena: sin duda, sería difícil no tenerlo en cuenta. Pero se considera este libreto dramático como el armazón principal en que vendrán a ubicarse más o menos felizmente los rellenos musicales. ¿Qué es lo que suele reprocharse a las puestas en escena de óperas? Que son estáticas, que se vuelven oratorio, es decir, ponen en evidencia un hecho bastante paradojal: la música, en el fondo, interferiría el aspecto puramente dramático. De todo esto se puede sacar una enseñanza: contentarse con la anécdota en una puesta en escena de una ópera constituye una mutilación tan grave como permitir que por exceso se transforme en un obstáculo. La ópera es, en efecto, la captación de una anécdota dramática por la forma musical, mediante una retórica más o menos precisa, más o menos "formal". Hay pues una dialéctica profunda en la ópera entre la acción y la reflexión, entre la cantidad del movimiento y la calidad de la detención. Esta reflexión puede ser individual o colectiva: pero como quiera que se resuelva este punto, es seguro que en esos momentos la estructura musical es más fuerte que la estructura dramática, ya que se apodera de una situación dada para llevarla al punto más alto del conocimiento interior. El sentimiento, y la calidad del sentimiento, resultan entonces predo-

minantes; exaltan el comentario debido a un público "informado" de la situación en un punto dado de la evolución dramática. Por el contrario, cuando la acción, como se dice, está en estado de progresión, la forma musical se reduce más o menos al estado del vector para llevar a conocimiento del público el máximo de informaciones sobre la evolución dramática. Se ve pues que la ópera es una perpetua transición de un pensamiento formal riguroso en el campo musical a un pensamiento formal riguroso en el plano dramático. Muy a menudo se descuida esta dialéctica, o el problema se resuelve con soluciones hechas, tomadas de una tradición pasablemente errónea. También se agrega a ello que a veces incluso los mejores compositores han vacilado ante la afirmación de una u otra solución, y que entonces los problemas escénicos se plantean con una particular agudeza.

Para tomar como ejemplo *Wozzeck*, se ha hablado a menudo de su construcción severa y de que Berg aplicó formas sinfónicas al drama de Büchner como si se tratara de una clave exterior impuesta en forma hábil pero artificial a la acción teatral. Basta leer la conferencia pronunciada por Berg mismo a este respecto, para convencerse cabalmente de que el autor ha captado profundamente la esencia dramática de la obra y le ha dado, por medio de una trascendencia retórica, la mejor correspondencia musical. No retomaré ese texto, pero sin embargo quería hacer notar que para Berg no se trataba de hacer coincidir la forma sinfónica con la forma dramática, sino de hacer surgir del hecho dramático una forma musical tan estrictamente coherente como la que encontramos en la música no dramática llamada generalmente "música pura". Así *Wozzeck* ha podido parecer una especie de retrato, visto de lejos, en relación con la concepción wagneriana, en particular en relación con la concepción de *Parsifal*. A este fenómeno se le puede dar una explicación a la vez más simple y más compleja; la eficacia dramática de *Parsifal*, basada esencialmente sobre transiciones, no requiere los mismo medios que la eficacia dramática de *Wozzeck*, que utiliza planos con cortes netos, según el vocabulario cinematográfico.

Para volver a Wieland Wagner, pienso que él había comprendido perfectamente este fenómeno primordial, a saber, que dialéctica musical y dialéctica teatral sólo son dos aspectos de un fenómeno profundamente unitario. Me extenderé más especialmente sobre *Wozzeck* porque, como ya he dicho, ésta es la única ocasión en que lo vi realmente trabajar. Se le han hecho ciertos reproches a propósito justamente de varias "anécdotas" dramáticas, reproches que habrían podido ahorrarse, pues se debería haber pensado que él ya los había tenido en cuenta antes de seguir adelante. En efecto, no es simplemente el espíritu de contradicción lo que le hizo descuidar estas anécdotas, sino un punto de vista original que no coincidía quizás con el pensamiento del autor. Como lo dijo en una entrevista que vi por televisión, la *circunstancia* dramática prevista por un compositor de óperas es quizás lo más caduco de su obra, pues está ligada a las concepciones dramáticas del momento mismo, sin llegar a trascenderlas en la gran mayoría de los casos. Un ejemplo característico de *Wozzeck* era el de

la 3ª escena del 1er. acto. Marie está asomada a la ventana de su habitación y mira pasar a lo lejos la música militar encabezada por el Tambor Mayor. Al final de la disputa con Margret, cierra de un golpe la ventana; Berg hace corresponder a esta exigencia del texto un efecto muy realista: la música se detiene bruscamente. Wieland Wagner había trasplantado esta escena de la habitación de Marie a una calle bordeada por las rejas del cuartel. Estas rejas tenían una significación particular, porque las reencontramos bajo la forma de un corralito de niño al final de la ópera, lugar donde estaba aislado el hijo de Wozzeck y Marie, ya huérfano. Naturalmente en tal contexto al aire libre la detención de la música militar ya no tenía nada de realista. Pero si miramos el texto musical de Berg, esta interrupción se vincula ante todo con la violencia con que se cierra la disputa entre Marie y Margret, marcada por esa palabra *Luder* que constituye en sí misma el verdadero punto de detención. Esta vociferación rechaza al mundo exterior, suscita el repliegue de Marie, la empuja hacia su niño: esto, a mi entender, es más importante que el golpe de la ventana. Para Wieland Wagner también lo era: creo que le parecía más esencial subrayar visualmente el paralelismo de la reja del cuartel con los barrotes del corralito, más bien que conformarse con un reproche realista de menor importancia.

Otro detalle lo divertía mucho una vez pasada la primera representación. No se había dejado de reprocharle la ausencia visual de la luna en el decorado cuando se efectúa el asesinato de Marie. En efecto, se habla mucho de esa luna roja y había provocado asombro que se negara a incluirla, negativa que se tomó por una irritante paradoja. En la mayoría de los decorados se instala esta luna en lugar bien visible, se le da una significación simbólica un poco hipertrofiada, que no deja de recordar los grabados más insípidos de un romaticismo de pacotilla. Wieland Wagner pensaba con razón que estas especies de premoniciones originadas en la obervación de los fenómenos naturales considerados extraños dependen de la angustia, de la constitución psicológica de las personas, mucho más que de la visión de una imagen realista. Por eso se rehusó a valerse de una linterna mágica y caracterizó esta visión mediante la actitud ansiosa e inmovilizada de los dos protagonistas: eso, a mi parecer, resultaba infinitamente más convincente que una chuchería de tela, o de luz.

Esto responde principalmente a ciertas objeciones que se le han formulado en forma injusta sobre este tipo de detalles, objeciones que pueden reducirse a una pedantería bastante mezquina. Querría señalar lo que para mí constituye un fenómeno mucho más importante en esta puesta en escena de *Wozzeck*, y que yo llamaría el extrañamiento de los objetos. Trató prácticamente los objetos como temas musicales, separándolos de su contexto cotidiano para darles una importancia que habitualmente no tienen; de la misma manera en un contexto poético la palabra más trivial podrá tomar una significación extremadamente fuerte por el modo de ubicarla: aislamiento, extrañamiento o contexto irracional. La disposición de los ob-

jetos en la escena, su ordenamiento, los hacía "ejemplares"; esta distribución les daba estructura y significación. Tal concepción escénica correspondía profundamente al espíritu de las formas musicales de Berg y al texto de Büchner, donde el realismo es esencialmente el revelador de una verdad intemporal.

No quiero extenderme sobre la experiencia de Bayreuth, porque lamentablemente no tuve ocasión de colaborar en forma directa con Wieland Wagner; pero la correspondencia intercambiada entre nosotros en ese momento testimonia nuestra coincidencia total sobre una "desacralización" de la obra. Quiero señalar que no se trataba de hacer caer ese misterio al nivel de una simple historia freudiana, sino que era necesario, tanto para él como para mí, determinar con precisión los límites del teatro y de la religión: esta confusión mantenida desde hace mucho tiempo sólo podía dar origen a innumerables malentendidos. La muerte prematura de Wieland Wagner no nos permitió lamentablemente confrontar en forma directa en escena nuestros puntos de vista. Lamento vivamente que se haya perdido para siempre la ocasión de trabajar juntos sobre ciertas obras capitales del teatro musical.

Para agregar una nota más personal a estos recuerdos, me complace decir que en el poco tiempo que lo conocí, no tenía necesidad de intercambiar muchas palabras con Wieland Wagner; nos comprendíamos muy rápidamente y las palabras nos habrían parecido superfluas.

Ocurre así con ciertas personas cuya principal cualidad es una especie de magnetismo; en lo que a mí concierne, ésas son prácticamente las únicas personas con las que me siento instintivamente de acuerdo. Por breve que haya sido, esta colaboración con Wieland Wagner atrajo particularmente mi atención hacia un mundo, el de la ópera, cuya importancia y actualidad yo no estaba de entrada dispuesto a reconocer.

45. ESPEJOS PARA *PELLEAS ET MELISANDE**

Pelléas et Mélisande ha representado un momento extremadamente característico tanto en la producción de Debussy como en la historia de la ópera. La obra suscitó numerosos comentarios, animados y divergentes, pero que no implicaron consecuencias directas de verdadera importancia. Se le reconoce a la obra maestra su lugar y su significación; dejando esto de lado, se modificaron pocas cosas, pues la concepción de Debussy permane-

* Con motivo de la ejecución de Pelléas en el Covent Garden en 1969. Texto del álbum Columbia M3 30119.

ce al margen de una tradición doble que desde mediados del siglo XIX insiste, por una parte, en el impacto inmediato y el magnetismo *animal* de la voz humana, y, por otra, adjudica un valor primordial a la significación del mito a través del pensamiento musical. Siguió habiendo un antagonismo permanente entre la concepción italiana y la concepción germánica del drama en música, pues las otras "tradiciones" sólo proporcionaron diversiones episódicas, aisladas, aunque llevan la marca del genio: Mussorgsky es figura solitaria, también lo es Debussy. El fenómeno no carece entonces de precedentes. En tanto la influencia de Mussorgsky se mantuvo circunscripta, la de Debussy se manifestó universalmente de una manera infinitamente más fuerte por sus obras no teatrales, cuyas virtudes capitales se captaron casi de golpe, mientras que en el caso de *Pelléas* subsisten muchas reticencias; o —lo que es lo mismo— la predilección se manifiesta de una manera posesiva y exclusiva, entre "iniciados".

¿A *Pelléas* se le habría negado una vasta "popularidad" porque en la obra no se oye suficientemente "cantar? ¿Porque no hay en ella grandes expansiones orquestales? ¿Porque el teatro de Maeterlinck ha envejecido? ¿Porque la relación del texto con la música se mantiene estrechamente ligada a la comprensión del francés? Probablemente, y superficialmente, estas diversas razones desempeñan un papel, a las que se agregaron muchos malentendidos, entre los cuales no es el menor el de una cierta especificidad nacional. Si esta última constituyera un obstáculo infranqueable para la propagación de una obra, entonces nada de lo que es germánico sería exportable, y nada de lo que es italiano. ¿Qué hay de más deliberadamente adherido a la mentalidad de un pueblo que el pensamiento que dio origen a obras cuya universalidad verificamos cada día, cualquiera sea el juicio de valor que formulemos sobre ellas?

Hay que investigar más profundamente.

¿Qué representa, para empezar, *Pelléas* en la vida de Debussy? La única tentativa teatral que llevó a buen término; mientras numerosas veleidades, centradas en algunas obsesiones fundamentales, fueron rápidamente abandonadas. Se puede considerar, en efecto, el *Martirio de San Sebastián* —producción debida a la circunstancia, al azar casi, música de escena perdida en un pathos literario extraño a su sustancia— como un proyecto estético consciente y totalmente asumido. *Pelléas* es entonces una *primera* ópera, y sigue siendo única; corresponde a la juventud del autor, al período en que va tomando conciencia de su propia fisonomía. Es una ópera de descubrimiento más que de reflexión: no sólo Debussy va en busca de la función dramática, sino que al mismo tiempo forja su lenguaje. En los dos campos todavía no se desembarazó de toda influencia. Es probable que al comienzo el proyecto dramático, que era más fuerte, predominara en necesidad sobre el proyecto musical. Destaquemos el hecho de que Debussy eligió un texto literario y sin modificarlo emprendió la tarea de "ponerlo en música". Consideremos sobre todo como un rechazo de toda *familiaridad* los varios cortes practicados, pues se trata de escenas con las sirvientas

y domésticas; habrían sin duda deleitado a Mussorgsky por la deformación, la distorsión, impuestas a estos reflejos del universo *noble*. Los cortes revelan que Debussy elige deliberadamente un mundo que quiere estar fuera del tiempo... y de la contingencia esclavizante, pero que no implican ni una recomposición de la estructura dramática ni una reestimación del lenguaje teatral. Por consiguiente, Debussy injerta su proyecto musical sobre un objeto literario que existe perfectamente en sí mismo y no implica obligatoriamente otra dimensión. Vista su estética, esta pieza de teatro se prestaba sin duda perfectamente al injerto; es por eso que no produjo una desviación esencial.

Además, Debussy encuentra allí temas poéticos determinantes, que corresponden muy exactamente a sus propias fuentes de inspiración: la cabellera, por ejemplo, título mismo de la segunda *Chanson de Bilitis*; el mar, elemento donde ya evolucionan las *Sirènes*, tema en que pronto se basará una de sus obras más importantes. Estos temas poéticos se asocian con figuras musicales que volvemos a encontrar casi textualmente en las composiciones del mismo período, incluso en algunas producciones más tardías. La elaboración de su ópera ayuda a Debussy a reconocer su personalidad, a explorarla, le da ocasión de precisar las constantes y las características de su estética. Es evidente que gracias a circunstancias diversas *Pelléas et Mélisande* desempeñó un rol primordial en su vida de compositor.

La importancia de *Pelléas* en la historia de la ópera parece de entrada menos evidente, menos decisiva. Nada cambió mucho desde entonces, en lo que concierne a los gustos cotidianos, en este campo por excelencia del conservadorismo más militante. Se ha hecho notar a menudo que esta ausencia de magnetismo sobre el público se debía, en gran medida, a la escritura teatral de Maeterlinck, cuyo estatismo y palidez fueron objeto de despiadada crítica: el estatismo y la palidez habían desteñido —¡si se puede decir así!— sobre la música. Nada de excitación dramática, nada de público. Y sin embargo, estamos en plena tragedia burguesa. No falta casi nada de los ingredientes y de las especias: el amor, los celos, la violencia, la maldición, el asesinato; si bien los acontecimientos transcurren a menudo en una atmósfera acolchada, las intervenciones de Golaud suponen, desde el segundo acto, un salvajismo apenas contenido, cuyo paroxismo se manifestará con la explosión histérica del cuarto acto. ¿Cómo es que la pareja Pelléas-Mélisande nunca se transformó en un símbolo, pese a las muy hermosas escenas en que su amor se descubre y se afirma? Probablemente porque el material teatral se sitúa a mitad de camino: los personajes son intemporales, poseen todas las cualidades requeridas para volverse míticos; sin embargo, están implicados en un drama muy cotidiano, al que parece faltarle, precisamente, la dimensión mítica.

Si se considera, por ejemplo, todo el trabajo —y el tiempo— que se toma Wagner para explicarnos, por boca de Isolda, los múltiples detalles de los sucesos que ocurren antes que comience la acción propiamente dicha

de la ópera, para describirnos los antecedentes de la situación presente, para ilustrarnos sobre las causas precisas de la actitud de los protagonistas, se encontrará que la presentación de los personajes de *Pelléas* es no precisamente elíptica, sino voluntariamente vaga, alusiva, desprovista de toda precisión. Resulta de ello que la credibilidad en la existencia dramática de los héroes de *Tristán* echa raíces más profundas en nosotros, mientras que la "generación espontánea" de *Pelléas* hace que los caracteres se mantengan en la superficie de nuestra aprehensión.

Más aun: los temas poéticos en *Pelléas* permanecen a veces en estado *imaginario*, pues su representación escénica resulta de un realismo pesado en relación con su carácter onírico. Pienso especialmente en la escena de la cabellera, entre Pelléas y Mélisande, donde resulta extremadamente difícil hacer aceptable, plausible, el mito de la cabellera-río, de la cabellera-símbolo erótico: la visión poética, *imaginaria*, se compagina mal con una cabeza inclinada y con una cabellera manifiestamente ficticia y postiza... Por el contrario, en la escena en que Golaud exorciza, de alguna manera, esta cabellera maldita, parodiando el signo de la cruz —"¡a la derecha, y luego a la izquierda!... ¡hacia adelante! ¡hacia atrás!"—, el ritual requiere realismo escénico para manifestarse en toda su enérgica crueldad. En este caso la cabellera no se califica como una trasposición poética desligada de la realidad que fue su origen, sino que se identifica en tanto instrumento de tortura, indispensable para llevar la acción a su paroxismo.

Me parece entonces extremadamente significativo respecto de la concepción teatral de Debussy, aunque no sea uno de sus elementos *absolutamente* originales, y la haya tomado de Maeterlinck, este movimiento de flujo y reflujo entre el realismo más implacable y el onirismo más impalpable... Imbricación de dos enfoques mentales aparentemente antinómicos que también se encuentra en Baudelaire y en uno de los autores que más profundamente influyeron sobre él: Edgar Poe. El nombre de Edgar Poe nos hace recordar el proyecto que Debussy abrigó durante parte de su vida: escribir una ópera inspirándose en la *Caída de la Casa Usher*. Es perfectamente visible ahora por qué no lo realizó. Sólo habría podido resultar una reedición de *Pelléas*; la misma atmósfera, personajes de una notable similitud. El nivel literario se elevaba; pero los fantasmas ya estaban agotados por la obra existente. ¡Puro espejismo querer reanimarlos!

Lo que constituye la originalidad profunda de la estética teatral de Debussy resultó casi siempre escamoteado. Por ese hecho, la ópera pareció descarnada, tendiente a convertirse en una especie de tisana "poética", en el sentido más débil de este término, donde los conflictos ocurren sin que se sepa muy bien por qué, y se vuelven incongruentes al producirse entre caracteres que nunca deben pronunciar una palabra más alta que otra. Una cierta "tradición" particularista lo ha recubierto todo de un barniz de elegancia, al que se agrega inevitablemente la famosa claridad francesa. Ahora bien, ni la elegancia ni la claridad tienen ningún rol que desempeñar en el sentido convencional que se atribuye a estos términos. La atmós-

fera es sombría, increíblemente pesada; hay incesantes lamentos de no ver jamás el sol, con un muy raro momento de claridad que se produce cuando Golaud y Pelléas suben de los subterráneos. En cuanto a la "poética" que se vierte sobre los protagonistas, tiene motivos para desalentar, o encolerizar, a los más intrépidos amantes del ensueño. Según esta imaginería, Mélisande se vuelve paloma que planea a cien leguas por encima del pecado, mientras Pelléas cruza a la misma altura con su viejo traje de paje distinguido; Golaud es un villano fanfarrón que no entiende nada de poesía y se obstina ridículamente también él en no querer planear; en cuanto a Arkel, encarna el Misterio Poético en persona y no abre su boca de sombra sino para proferir oráculos visionarios de la sabiduría milenaria. ¿Cómo interesarse en esas tarjetas postales exangües y tontas? Lo que se pretende hacer pasar bajo el sello de misterio es sólo una mercancía fútil, despojada precisamente del *misterio* que Debussy incluyó en sus personajes, pues se ha eliminado toda ambivalencia. Aparte de los caracteres mismos a los que se castra, las situaciones dramáticas están desactivadas. El juego pendular entre el acontecimiento realista y su prolongación en el símbolo, la significación profunda que los liga, todo se volatiliza. Queda la bastedad de un cuento de hadas prerrafaelista... ¡la Doncella Elegida en su balcón ruinoso!

Ya he comparado la manera de ser de Debussy en su música con la de un felino. La comparación se aplica, más que a ningún otro caso, a *Pelléas*, donde este juego mortal de garra entrada y salida, instantáneamente, se aplica por lo menos a dos de los personajes principales: Golaud y Mélisande. Tomemos la evolución de Golaud y del contexto musical que Debussy le atribuye. Al comienzo del primer acto, se nos muestra a un personaje robusto, pero *perdido*; bajo la apariencia dominadora, ya se esboza la debilidad. Desde el segundo acto nos resulta evidente su inquietud y su extrema nerviosidad, que ya no logra contener cuando comprueba la desaparición del anillo dado a Mélisande. Esta nerviosidad mal dominada termina brutalmente la escena de la torre, en el tercer acto. En los subterráneos el clima opresivo corrobora la intención homicida, pues su propia ansiedad *lo* traiciona antes de término. La ansiedad deja lugar a una neurosis de inquisidor cuando obliga a Yniold a espiar a Pelléas y Mélisande. Las órdenes gritadas :"¡Mira! ¡Mira!", lindan con la demencia. En el cuarto acto Golaud *debe* torturar, y se entrega a una especie de exorcismo ritual con la cabellera de Mélisande. Como en la escena con Yniold, la música se hace furiosa, denota una aspiración furiosa a la catástrofe, al mismo tiempo que un temor pánico frente a su llegada ineluctable; la interjección de Arkel, "¡Golaud!", su propio nombre que se le arroja al rostro, lo despierta, como por encanto, de esta embriaguez ritual. En el último acto se tortura a sí mismo al interrogar a Mélisande; su búsqueda demencial de la *verdad* se abisma en una duda lastimosa. Por la diversidad de la música vemos con qué precisión nos ha descripto Debussy la evolución de Golaud, personaje que, bajo apariencias enérgicas, pasa de la debilidad a la obsesión neurótica, colindante con la pura demencia.

Podría describir igualmente la evolución del carácter de Mélisande: va del temor que le inspira Golaud a un odio manifiesto; luego a un olvido más difícil aun de soportar; así como la transformación de Pelléas, adolescente que descubre el misterio erótico y al que su ingenuidad precipita a la muerte, una muerte irresponsable.

Algunas palabras, ahora, respecto de Arkel. Se lo ha caracterizado generalmente como un viejo de sabiduría redundante, dotado de "clarividencia", mientras que sus predicciones siempre resultan tardías y quedan inmediatamente desmentidas por los hechos: de ahí ese aire patriarcal solemne con que se lo disfraza, pues la vejez debe hacer olvidar, o perdonar, la tontería... Nada está más lejos, en mi opinión, del personaje de Arkel tal como nos lo ha descripto Debussy. Se trata de un personaje ingenuo, que nos descubre sus aspiraciones, y no profecías; que también él tiene miedo y trata de tranquilizarse tranquilizando a los demás. Su ingenuidad *mantenida*, pese a la edad, más allá de los sucesos vividos, lo vincula implícitamente con la ingenuidad adolescente, *natural*, de Pelléas, y hace de él un Pelléas de cabellos blancos... Si se considera así esta figura, los grandes momentos de Arkel no son la expresión de una sabiduría en el aire, que a menudo queda refutada, sino que manifiestan su obstinación en la ingenuidad, necesaria para conjurar, para alejar la obsesión de la decadencia y el miedo a la muerte.

En cuanto al carácter episódico de Geneviève, nos muestra, en relación con Mélisande, lo que ha logrado la resignación: por voluntad, más que por accidente, Mélisande se rehusará a aceptar este destino. Geneviève desaparece.

La interferencia constante entre realismo y simbolismo se vuelve a encontrar en la música y se expresa por la alternativa rápida de momentos divergentes: tejido de acción y de comentario. En la historia de la ópera se ha separado netamente, al comienzo, la acción del comentario: de ello extraía el cuadro formal su mayor eficacia. La acción, que es la parte del recitativo, se contentaba o con un estilo vocal cercano a lo hablado, según convenciones dadas, firmemente establecidas, o con un estilo instrumental reducido a la puntuación de las inflexiones vocales. No había posibilidad de equivocarse: el carácter *informativo* de esta parte de la ópera la reducía casi a teatro hablado, con un ritmo más rápido en cuanto a la elocución, mientras que la continuidad musical se establecía por medio de ese hilo de Ariadna que era el lenguaje armónico. La reflexión sobre la situación dramática, en un momento dado, se la encontraba en las *arias* o los *conjuntos*: en ese punto la acción se detiene por completo, o bien alcanza un punto excepcional, subrayado de manera manifiesta. Se trata más de un eslabonamiento que de una continuidad. Wagner se preocupaba mucho más de la continuidad, para crear una ilusión lo más intensa posible; se rehusaba a aceptar la convención como medio de transacción, es decir, a disociar musicalmente los momentos de acción y los momentos de reflexión. Si en las obras de la madurez percibimos aún esta distinción, incluso esta disyun-

ción, es sólo a título excepcional, como en el quinteto de los *Meistersinger*, en el tercer acto. Sin embargo, las alternativas entre lapsos de acción y lapsos de contemplación se producen en Wagner según largos arcos de tiempo; raramente nos enfrentamos con giros bruscos, salvo en palabras clave, que iluminan entonces repentinamente el contexto musical. En el otro extremo de la cadena se ubica la preocupación obsesiva de Mussorgsky: llegar a transponer en música las inflexiones de la conversación hablada, pero sin emplear un procedimiento convencional como el recitativo. Sigue siendo significativa a este respecto su tentativa inconclusa del *Mariage:* se persigue con asiduidad en esta obra de integración de la dicción, de sus arrebatos, de sus rupturas, casi de sus intervalos, con las funciones del lenguaje musical. El proyecto revela la ambición del compositor; trata nada menos que de unificar dos mundos cuyas leyes y estructuras son fundamentalmente heterogéneas. En *Boris*, encuentra a este respecto su propia verdad; pero desde un punto de vista más general, la ópera alterna las piezas de género, incluso de bravura, con estos trozos de "realismo" musical. Subsiste la disparidad antigua de la ópera, aunque la solución ofrecida presente aspectos absolutamente nuevos.

Yo no diría que Debussy haya encontrado la solución ideal a este problema planteado desde el origen del *género* ópera —¿hay *una*, por otra parte?—, pero lo que él propone bien vale el examen. En lugar de los largos lapsos de Wagner, nos da un tejido extremadamente apretado de acción y de reflexión. Hay que tener, desde el comienzo, ojo agudo y oído fino para percibir estas diferencias, estas *modulaciones*: pasan rápidamente; a veces, apenas está insinuado, esbozado el cambio estilístico —vocal o instrumental—. En otras circunstancias el contraste aparece naturalmente más marcado, las divergencias son más netas. Este injerto del instante poético sobre el momento dramático, especie de eflorescencia inmediata, se afirma como la característica principal de *Pelléas*: el pasaje de la *información* a la *reflexión*, del *hecho* al *símbolo*, a menudo sutil, está sin embargo claramente expresado. La línea vocal se desvincula de la dicción para tomar su autonomía; la textura de la orquesta cambia de sentido: de *soporte* se transforma en *aporte*. Los momentos privilegiados emergen del contexto general sin romper su trama, sin turbar su continuidad; en ciertos casos apenas se los ha observado cuando ya están de nuevo sumergidos. Constituyen, podría decirse, los *reveladores* de la textura dramática. A fuerza de no ver en *Pelléas* más que un recitativo continuo, en reacción contra la melodía infinita de Wagner, se ha escamoteado la verdadera novedad. Sin duda, la acentuación, la prosodia, la inflexión hablada, las cesuras, el ritmo de la lengua francesa siguen constituyendo una preocupación constante; sin embargo, no hay nada en la obra de esa transcripción que querría ser estrictamente fiel, exclusivamente literal. Contrariamente a la leyenda, que pretende que cada palabra encuentre su lugar y su valor únicos, según el código de la dicción francesa, la transcripción de los momentos poéticos se burla de esta estética imitativa: entonces la inflexión musical domina,

da a las palabras su segunda dimensión. Si sólo poseyéramos este medio para detectar la intención de Debussy, este indicio resultaría casi infalible.

En cuanto a la continuidad musical, está asegurada, si no asumida, por temas o motivos principales; pero la caracterización estilística asignada a cada escena en su integridad desempeña un papel no menos importante en lo referente a la cohesión y la unidad. Si se habla de temas principales, figuras musicales aplicadas, entre otros, a los personajes de Arkel, de Golaud, de Pelléas, de Mélisande, nos vienen en seguida a la memoria Wagner y sus leitmotiv. A decir verdad, la manera casi negligente con que Debussy utiliza el procedimiento se sitúa muy lejos de Wagner, tanto en la intención como en la realización. No se podría olvidar, como ya he subrayado, que estamos en presencia de la *primera*, y última, ópera de Debussy. La manipulación de los motivos, sus relaciones, sus transformaciones, no revisten el carácter sutil, profundamente consecuente, del trabajo realizado por Wagner con el punto extremo de refinamiento a que llega en *Parsifal*, por ejemplo. Se trata más bien de arabescos ligados a los personajes mismos, sin otra variación que la decorativa, que se integran en el contexto general sin esfuerzo, se superponen a veces cómodamente, pero no irrigan totalmente la textura. Si se desea encontrar en Debussy un trabajo comparable al último Wagner, pero cuyo espíritu y técnica le pertenezcan con exclusividad, hay que referirse a obras muy posteriores, como *Jeux*, o los *Études* para piano. La influencia de Wagner en este campo sólo se manifiesta, con respecto a *Pelléas*, en cuanto a la necesidad de caracterizar musicalmente a los principales personajes. Mucho más profunda, incluso invasora, se revela la influencia del vocabulario mismo de *Parsifal*, hasta en su instrumentación. Es significativo que los pasajes que dejan traslucir más claramente esta huella hayan sido escritos rápidamente: son ciertos interludios agregados a último momento para permitir los cambios de decorado. Aunque daten de un período más tardío, en que el estilo de Debussy ya está absolutamente definido, la prisa lo obliga a recurrir a un material inmediatamente surgido del recuerdo; el parecido con *Parsifal* es impresionante, casi textual. Lejos de ser igualmente literal en todos los puntos, este parentesco se perfila con insistencia, sin embargo, sobre ciertos datos de la ópera: la figura rítmica aplicada a Golaud deriva inmediatamente de la atribuida al personaje de Parsifal mismo; el lenguaje armónico de Arkel y la sonoridad orquestal que lo acompaña hacen pensar en el Gurnemanz del tercer acto; ciertos acentos estridentes de Golaud, en su cólera, suscitan el recuerdo de Klingsor; la escena de la torre, en cambio, cuando Pelléas se envuelve en los cabellos de Mélisande, evoca furtivamente el nocturno de *Tristan*. No me propongo, por otra parte, entregarme a una investigación pedante, pero creo esencial recordar en qué medida esta ópera, que se ha exhibido largo tiempo como un manifiesto agresivo de antiwagnerismo, encuentra una de sus fuentes principales en Wagner. En la época del estreno los críticos se complacían en señalar una fuerte influencia de Mussorgsky: el punto de vista me parece por lo menos exagerado, pues este as-

pecto de la ópera resulta muy accesorio y se vincula principalmente con el personaje de Yniold; también se relaciona con *Enfantines*, y mucho más con la escena en el cuarto de los niños que con otros episodios de *Boris*. Ya que estamos en este capítulo, para cerrarlo señalemos todavía el eco, débil, bastante secundario, de *Carmen*, especialmente del último acto.

Si a la distancia, sin quitarle nada de su originalidad y de sus méritos, se distinguen más fácilmente las fuentes de *Pelléas*, ¿se puede marcar con la misma claridad el influjo ejercido por esta ópera sobre las obras teatrales escritas desde entonces? Me es difícil discernir otros que no sean los más superficiales, o episódicos, ligados a estereotipos como la famosa *prosodia* francesa, o la atmósfera *lírica*... Berg, que efectuará la próxima síntesis importante entre drama y música, partirá de datos formales fundamentalmente diferentes; se puede señalar a lo sumo un parentesco de *sonoridad* con Debussy en ciertos pasajes de la escena donde Wozzeck se ahoga. Berg se defendía con cierta virulencia de cualquier otra influencia "impresionista"... Estoy convencido de que tenía completa razón.

Ya que se encuentra expresada con agudeza en la música de Debussy su concepción del drama, ya que los medios que emplea están definidos con la mayor precisión posible, ¿por qué, y cómo, nacieron los malentendidos que falsearon tan radicalmente el sentido de esta ópera? Colocar a *Pelléas* bajo el signo de un aburrimiento angélico, de una "poesía" pálida, lejana y distinguida, de una fantasía tan exquisita como fatigada (extenuada, incluso), me parece el colmo del sinsentido. Cuando se emplean, a este propósito, las palabras *misterio*, *sueño*, se las vacía de toda significación profunda para complacerse en una imaginería chata, untuosa, pudibunda y para colmo estúpida; si hay realmente un defecto que no se le puede reprochar a Debussy es por cierto esa tontería cándida, que él odiaba con una ferocidad particular: ¡basta remitirse a sus artículos o su correspondencia! No se ve muy bien, por otra parte, cómo los partidarios de este misterio de pacotilla, que tiemblan sin cesar temiendo que su fútil sueño se volatilice por la precisión y la fidelidad al texto, compatibilizan esta obsesión con esa otra, manifestada con no menor constancia, por la claridad y la luz "francesas". Toda la obra de Debussy, y no lamentablemente sólo *Pelléas*, padeció el empeño de turiferarios locales que han asfixiado a su ídolo bajo un incienso de calidad dudosa. Debussy dejó creer con gusto esta fábula, porque era más malicioso y menos ingenuo de lo que deseaba confesar: decían que habría compuesto casi únicamente mientras miraba nacer el día...

Sin duda, no descuidó escuchar el diálogo del viento y del mar, soñar con el canto de las sirenas. Pero por detrás de esos ojos entrecerrados vela una inteligencia siempre al acecho, que construye sus obras con una acuidad lógica que muy pocos grandes compositores han poseído. La apariencia despreocupada de la forma, la impresión de feliz improvisación que de ella se desprende, una especie de acierto de expresión que se habría descubierto por la peripecia de un azar milagroso, son ilusiones ópticas

cuidadosamente dispuestas. Si se cesa de tener en cuenta el rigor del texto para confiarse, con negligencia, al centelleo de un instante, el famoso sueño huye entonces de todas partes; sólo queda del misterio un baratillo perfumado. Las nociones de misterio, de poesía, de sueño, en Debussy, sólo toman su valor profundo más allá de la precisión, en plena claridad; en esto, el músico se une a Cézanne —que inventaba el misterio de sus paisajes a fuerza de luz y de evidencia—.

Para volver a *Pelléas*, sólo una investigación muy penetrante de sus personajes, un estudio minucioso de la música, podrán conducirnos hasta su misterio. Como en toda gran obra, este misterio se revela a medida que se avanza como algo complejo y cargado de contradicciones; Mélisande: candor en la duplicidad; Pelléas: vacilación en franquear el umbral de lo absoluto; Golaud: hosca impotencia ante su universo en ruinas; Arkel: obstinación, por temor, en la ingenuidad... Como escribió André Schaeffner, se trata por cierto de un teatro del temor y de la crueldad; se lo debe interpretar como tal. ¿Por qué los críticos se han rehusado tan frecuentemente a encarar la ópera desde este ángulo? El origen de la negativa se remonta, muy verosímilmente, a la época de Debussy, aunque sólo podamos formular esta hipótesis a partir de documentos indirectos (en relación con la música misma): cartas, comentarios, recuerdos. Es innegable que Debussy experimentaba una repulsión no disimulada por el mundo de la ópera de su tiempo: la idolatría hacia Wagner lo crispaba; la producción italiana no le inspiraba ninguna simpatía; la producción francesa lo irritaba. Sólo tenía sarcasmos para las poses ventajeras de la mayoría de los cantantes, y no le interesaban sus performances vocales si no servían en nada a una verdad, a una necesidad musicales. Admitía con dificultad que la sola proeza, física, consistiera en la lucha del gaznate contra el volumen de la orquesta. En suma, desconfiaba de la *actitud*. El habría pensado, en principio, en una serie restringida de representaciones dentro de un marco elegido para su intimidad, pues temía que la amplitud del lugar obligara, forzara, a los intérpretes a la grandilocuencia. Ante el irrealismo de este proyecto, renunció a la idea de un auditorio privilegiado para atenerse a un teatro "normal" y a representaciones "regulares". Pero su repugnancia ante todo el estilo *teatral*, tantas veces ostentado, condujo a sus seguidores, poco perspicaces, a despreciar el drama y su crueldad, en beneficio de una distinción de buen tono y de gusto delicado, que tiene más que ver con una revista de modas que con la evidencia trágica. Para no caer en la vulgaridad, se incurre —¡revolcándose con complacencia!— en la afectación y el rebuscamiento. Igualmente, la preocupación de evitar que la orquesta cubra la voz y aventaje a esos bibelots azucarados, conduce inevitablemente a una constante discreción de ayuda de cámara, acechada por el aburrimiento y la somnolencia. Al arrinconar los contrastes en que abunda la ópera limitándolos a un minúsculo registro expresivo, se le quita su pujanza y su violencia. ¡Me parece desmoralizador que esta supuesta traición de lo exangüe pueda pasar por el colmo del "espíritu francés" en música!...

La dificultad de la interpretación reside en el renunciamiento a gestos inútilmente *heroicos* y a actitudes grandilocuentes, sin caer, sin embargo, en una tímida y mediocre reserva.

Me parece, por otro lado, que éste no es el principal escollo. Otros aspectos de la partitura se muestran infinitamente más difíciles de realizar correctamente. Una de las características principales de la música de Debussy consiste en la fluidez del tempo. Están anotados los principales puntos de flexibilidad, y no hay otra solución que adecuarse a ello. Sin embargo, si se analiza en detalle el texto, si se pretende discernir su significación profunda y expresarla, son necesarias muchas fluctuaciones que no están escritas, pues no se las podría incluir en la redacción sin anestesiar su sutileza, fluctuaciones que se utilizarán para articular la continuidad musical y dar al conjunto sonido-verbo las inflexiones que caracterizan la *variancia* de la acción dramática. Para dar su relieve a estos que son casi saltos de humor, a estos momentos imantados, a los pasajes del realismo al simbolismo de que ya he hablado, se impone una infinita flexibilidad en el tempo. El *rubato* aflora constantemente: un *rubato* que se ciñe a una lógica interna, perfectamente establecida en sus funciones, al mismo tiempo que debe parecer absolutamente improvisado; en suma, un *rubato* que refleja la concepción que Debussy tenía de la composición. Esto supone raramente rupturas, y mucho más a menudo una especie de vacilaciones, de retenciones, o, al contrario, de presiones, que nacen sin llamar la atención, que se deberían notar después de haberlas sentido, no en el momento mismo. No hay nada de abiertamente voluntario en este *rubato*, sino más bien una tendencia irresistible de la música a *modularse* según una elocución dúctil. De ahí que haya que obtener una íntima cohesión entre cantantes y orquesta: cohesión que no debe buscarse sólo en el tempo, sino, como es evidente, en la textura general. Se trata de *coherencia* más aun que de *cohesión*. Es vital establecer la interrelación de la línea vocal y la orquesta: los dos elementos sólo adquieren su autonomía real por una completa solidaridad. A veces se juntan en la unidad absoluta de expresión; otras veces, en que uno de los elementos se detiene, comienza el otro. Además, para dar a las escenas su velocidad característica de desarrollo (criterio primordial de su unidad intrínseca), debe definirse con precisión el tempo de cada escena, manteniéndolo dentro de ciertos límites que darán a esta escena su perfil individual y establecerán una relación *única* entre ella y las otras, *todas* las otras. A falta de esta firme definición, la música tenderá a hundirse en una monotonía sin contornos; se dispersarán los elementos que componen una escena, transformándose en momentos aislados, carentes de esa connivencia profunda que los hace solidarios, mutuamente responsables. Se despliega a lo largo de la partitura toda una gradación de tiempo, que va ampliándose según se avanza en la acción y a medida que el drama se profundiza con contrastes cada vez más rotundos. Concepción global y concepción instantánea del tempo van de la mano cuando se desea explicitar el pensamiento de Debussy, tan totalmente, tan extraordinariamente

nuevo en este campo. La orquesta se transforma para la voz en ese "piso que respira", como caracteriza Claudel la sensación de los pasajeros con los movimientos de un navío en alta mar...

Contrariamente a lo que ocurre con muchas óperas, el peso de la orquesta no presenta problema en lo referente al equilibrio con las voces. La dificultad sería más bien la contraria: no caer en una excesiva discreción, pues la orquesta se encontraría entonces incapacitada para sostener la voz y asegurar la continuidad esencial más allá del diálogo. Reducir la partitura a un recitativo acompañado equivale realmente a traicionarla; si bien no hay ninguna necesidad de *acentuar* los contrastes, sí hay que *realizarlos*, en todo caso, tal como fueron pensados y escritos, en la amplitud requerida por su significación. Aun sabiendo bien que la gama dinámica de Debussy no se identifica con la de Wagner, por ejemplo, no obstante se debe respetar la amplitud que le es propia. Es mayor de lo que generalmente se admite; y sobre todo —tal como ocurre con los cambios de tempo, de textura— las variaciones dinámicas pueden sobrevenir muy bruscamente: reflejo, también aquí, de ese aspecto *felino* que ya he señalado. Como en el caso del tempo, me sentiría tentado a enunciar que cada escena se establece dentro de una cierta escala dinámica que le da su unidad y su individualidad así como su relación con las otras. Afirmaría una vez más que también en este campo van de la mano la concepción global y la concepción instantánea.

Considero necesario dar ahora algunas explicaciones respecto del rol de Pelléas en tanto empleo vocal. Se ha confiado tan a menudo este personaje a un barítono agudo, que sorprende que se le asigne a un tenor. Sin embargo, hay dos indicios, por más académicos que puedan parecer, que muestran sin duda alguna que Debussy pensaba en un tenor y no en un barítono. ¿El *primero*? Escribió el rol en clave de sol, y esto desde los primeros esbozos —que me fue dado ver— hasta la realización definitiva. Según las convenciones de escritura en uso en esa época, el tenor (si se excluye la clave de do) está siempre escrito en clave de sol, el barítono en clave de fa. Estas convenciones se respetan todavía hoy... ¿El *segundo*? La tesitura del rol corresponde exactamente a la del tenor, tal como se la define en los tratados de armonía más ortodoxos, del do grave al la agudo. Me parece cierto que Debussý obedeció a esta ley, aunque sólo fuera bajo la influencia inconsciente de su educación académica... Más allá de estos indicios "pedantes", me parece que todo milita en favor de un tenor: el color de la voz, en primer lugar, conviene mejor a este rol, sea en contraste con Golaud, sea en paralelo con Mélisande; el empleo del registro grave, por otra parte, no requiere jamás la gran potencia que exigen, en cambio, los pasajes en que se utiliza el registro agudo. En estos últimos la voz de tenor resulta infinitamente más flexible, pues dispone aún de una "reserva" cuando el barítono ya se encuentra "en las últimas". Creo pues, intuitiva y lógicamente, que se debe optar por un Pelléas tenor.

Los otros empleos no presentan ninguna ambigüedad; desde este pun-

to de vista, no suscitan ninguna duda. En cuanto al rol de Yniold, considero netamente preferible confiarlo, en la medida de lo posible, a un niño: por la calidad irremplazable de la voz, y también por la eficacia dramática de su presencia. Se puede objetar que en dos o tres ocasiones la voz corre el riesgo de sumergirse en la sonoridad de la orquesta; vale la pena correr ese riesgo, si se piensa en la intensidad que revisten las intervenciones del niño. Desde el punto de vista teatral, así como en el plano musical, el beneficio es inmenso y la credibilidad aumenta en la misma medida. Con la intervención del niño la fase final de la última escena del tercer acto es casi insoportable por el terror que supone, mientras que con un disfrazado resulta a menudo fastidiosa por su incongruencia.

Cuando se ha vivido algún tiempo en contacto estrecho con una obra y se la ha trabajado en detalle con los intérpretes, cantantes e instrumentistas, cuando se ha realizado un examen minucioso de cada elemento antes de llegar a la síntesis de su representación, el universo de esta obra se vuelve tan familiar que se expone a perder su magia. Parecería que un esfuerzo de comprensión demasiado grande dañara a la espontaneidad, y que con ello se perdiera para siempre la posibilidad de poder dirigir aún una mirada *ingenua* a la obra en cuestión. En el caso de las creaciones cuya irradiación intensa persiste, se diría que ocurre al revés: cuanto más se avanza en el conocimiento, menos se comprende el origen del misterio. Así sucede con *Pelléas et Mélisande:* es un momento raro en la historia del teatro musical, que posee una significación universal. Lo que afectó probablemente a esta ópera es ser demasiado *"particularizada"*; sólo se le hará plena justicia restituyéndole su dimensión mítica y su energía dramática. No tengo ninguna duda: se mantiene en el nivel más alto, el que alcanza una cultura llevada a reconocer su transfiguración en un espejo privilegiado.

46. LA *TETRALOGIA*; COMENTARIO DE UNA EXPERIENCIA*

I. Esta "Marcha fúnebre" debe permitir, de la manera más prosaica, el retiro del cadáver de Siegfried. ¿No es ésta realmente la función que tiene, sublimada? La realización visual trivial de una procesión escamotea precisamente su verdadera significación, le hace asumir una necesidad es-

* Publicado con el título "Commentaire sur Mythologie et Idéologie" en el programa *Siegfried* del festival de Bayreuth 1977, pp. 1-16.

cénica, la hace pasar al rango de fondo sonoro. Sin embargo, todo el mundo está consciente de que asume funciones mucho más importantes no sólo como música que significa el drama, sino también en la continuidad de la *explicación* musical del texto dramático. Si nos remitimos a los testimonios que dejó Cósima en su diario, Wagner mismo habla de "coro griego", pero un coro, dice, "que es cantado por la Orquesta". Los grandes comentarios de este tipo son raros, y siempre resulta extremadamente difícil integrarlos con la acción escénica, pues representan en sí mismos una acción imaginaria, que sobrepasa y desafía las dimensiones propias de la escena. ¿Qué hacer, en efecto, cuando el compositor requiere de su espectador una imaginación que va mucho más allá de la representación material? Tal es aquí el caso. La unión con la acción escénica está notablemente pensada y astutamente realizada: a la entrada, los golpes sordos del asesinato, a la salida, el cuerno de Siegfried, que Gutrun cree percibir. Entre estos dos puntos se desarrolla la historia genealógica de Siegfried y de sus ancestros, que los motivos enuncian uno tras otro; esta evocación de la raza y de los antepasados, esta deploración ritual del héroe que se perpetuará a través de las edades, es lo que anonada toda veleidad de trasposición visual. Como la ilustración literal resulta imposible, queda por encontrar el estilo de una deploración: dar al espectador la función misma de participante en el ritual imaginario, frente al cadáver de Siegfried abandonado, que queda por explicar sobre un escenario desnudo. En este despojamiento total puede surgir la reflexión, la identificación, el símbolo; la inmovilidad puede dar impulso a la deploración colectiva. A través de la orquesta-verbo, los espectadores se transforman en el coro griego de que habla Wagner, ya que ninguna ilusión trivial obstaculiza la ilusión absoluta; según la frase de Claudel, "el ojo escucha".

Reunir así en la misma representación el teatro imaginario y la dramatización visual es uno de los principales problemas de la ópera, y más especialmente del drama wagneriano, donde el compositor se ingenió en crear un poderoso continuum cuyos componentes no se conciben siempre según la misma jerarquía, no observan una preponderancia fija. Al avanzar en el drama, la textura musical es cada vez más apretada, más densa, y se apoya más sobre una estricta organización de los motivos musicales, con la casi exclusión de los motivos secundarios o anecdóticos, a la vez que se torna más difícil, y hasta imposible, el *equivalente* escénico. Queda por elegir lo que debe permanecer visible, separando lo imaginario de lo real. Elección temible y fatalmente insatisfactoria por su naturaleza misma. Como ocurre a menudo en circunstancias imposibles, no existe una solución única, absoluta; se elige mostrar lo que parece coordinar mejor componentes si no heterogéneos, por lo menos fuertemente centrífugos. De ahí este juego pendular de peripecia a símbolo, de personaje a ideograma, de música-acción a música-reflexión, del hecho al comentario.

II. El problema del comentario musical se plantea de nuevo, y quizás de una manera más perentoria, más problemática, al final de "*El Ocaso de los Dioses*": una acción visual difícilmente realizable, a decir verdad imposible en su literalidad, un encadenamiento precipitado de acciones diversas, la interjección de Hagen supremamente breve, al punto de ser incongruente en tal contexto, una lluvia de símbolos, todo eso amontonado, condensado, en algunos minutos de la música más "significativa" de la obra; al mismo tiempo, nada es menos seguro que el sentido del comentario musical. Ya se ha discutido hasta el infinito: fin pesimista, fin optimista, ¿es ésta realmente la cuestión? ¿O al menos se plantea en términos tan simplistas? Chéreau habla como un oráculo, ¡y qué razón tiene! Los oráculos siempre se enunciaban en la antigüedad de un modo tan ambiguo que su sentido profundo sólo se comprendía después del suceso —el cual se encargaba, por así decirlo, del análisis semántico de la frase oracular...—. La conclusión en tanto tal la rehúsa Wagner, nos deja las premisas de una conclusión cuyo significado se mantiene flotante, indeterminado. Totalmente a propósito, según parece, pues dice a Cósima: "No hay fin para la música, es como la génesis de las cosas, siempre puede recomenzar desde el principio, pasar a lo opuesto, pero nunca está verdaderamente terminada" ("es gibt keinen SchluB für die Musik, sie ist wie die Genesis der Dinge, sie kann immer von vorne wieder anfangen, in das Gegenteil übergehen, aber fertig ist sie eigentlich nie"). La continuidad potencial, la ambigüedad de sentido, la posibilidad de transformarse en su contrario, son las características de ese aplacamiento provisorio que transmite el comentario final de *El Ocaso de los Dioses*. La música se sirve de los elementos dramáticos para trascender el drama y darle una versatilidad, una polivalencia que las palabras por sí solas no habrían podido darle. La amalgama soberana de los motivos no tiene dirección, nos enfrenta con interrogaciones insolubles, especie de oráculo que los acontecimientos podrían descifrar. Tal fin está destinado a dejarnos perplejos. Y no podemos dejar de pensar en la "moralidad" de *Don Giovanni* (el equivalente en la amplificación elegante del trivial y escandaloso "Mes gages" de Molière) que nos deja igualmente perplejos. Pero en los dos casos se toma al público por testigo del misterio teatral, se lo invita a reflexionar sobre la ilusión teatral, la ilusión del mito, aquello a lo que ésta nos remite al final de la representación, cuando la realidad retoma sus derechos sobre el universo ficticio en el que hemos realizado esa larga inmersión. ¿Escuchar la música al final de *El Ocaso de los Dioses*? ¡Sin duda! ¿Pero cómo escucharla? ¿Como oráculo incierto? La música se ha vuelto palabra sibilina: ¡sobre todo no hacerla mimo, sino "escucharla"! Forjemos entonces en torno de este espacio invisible del que emana el verbo musical un círculo que incluirá la escena y la sala, pues una es el reflejo de la otra en la misma actitud del oyente. El drama se resuelve por la identificación total de estos dos componentes que la ilusión dramática y visual habían mantenido hasta el momento cuidadosamente aislados uno de otro por la doble barrera infranqueable: sonido-silencio,

sombra-luz. Anulemos esta distancia, disolvamos la convención de la representación teatral, escuchemos, literalmente, lo invisible. Tratemos juntos de descrifrar lo que el autor mismo ya no está seguro de querer, de poder decir. Tarea más difícil que dejarse llevar a algún halago visual que nos ahorraría la necesidad de reflexionar sobre lo que el lenguaje musical por sí mismo nos comunica. La ascesis final, parece decirnos Wagner con la sola música, es deber renunciar a la ilusión benigna, hacer en nosotros el vacío propicio para una nueva génesis.

III. Es curioso comparar los tres grupos de mujeres y la música que les corresponde: las Hijas del Rin, las Walkirias y las Nornas. Estos tres grupos desempeñan un rol capital en el equilibrio general de la obra, y están netamente caracterizados por "estilos" musicales, por así decirlo, muy distintos entre sí. A propósito de las Nornas, Wagner observa con gracia: "No se puede imaginar una voz de bruja que no sea aguda e infantil; el tono tembloroso del corazón no se deja oír en ella" ("man kann sich eine Hexenstimme nur hoch und kindlich denken; der bebende Ton des Herzens klingt nicht darin").

Estos tres "conjuntos" están admirablemente construidos y escritos, pese a que asumen una función cambiante, pues a veces son un verdadero diálogo en la acción, otras sirven para la "captación" de caracteres, o si no para el establecimiento estático de una situación. Los reagrupamientos vocales o las diversas dispersiones responden minuciosamente a estas diferentes etapas de la evolución de los conjuntos. La escena de las Nornas —no perturbada por acontecimientos exteriores o personajes extraños al grupo— es naturalmente la más homogénea y la de estructura más propiamente musical: especie de rondó cuyo refrán es la interrogación pasado-presente-futuro.

En cuanto a las Walkirias, son en efecto proveedoras de muertos y ríen como hienas. Toda su música posee una excitación extrema, una tensión que jamás se distiende, una exuberancia desencadenada. Gritos y risas salvajes hacen de ellas criaturas espantosas que se reflejan en la extrema tensión vocal requerida en ese momento. La llegada de Brunilda y de Siglinda, luego de Wotan, lleva esta excitación a un paroxismo histérico. Se podría decir de ellas lo que dice Wagner mismo con humor respecto de Sigfrido: "Der Kerl schreit wie eine wilde Gans" ("el tipo grita como un ganso salvaje").

Resulta sorprendente el contraste con las Hijas del Rin, cuyo estilo pasa con facilidad y continuidad de la seducción a la burla, de la queja a la despreocupación; estilo homogéneo si los hay, y que varía sutilmente de *El oro del Rin* a *El Ocaso de los Dioses* utilizando la misma subestructura rítmica. Las dos escenas tienen un "aire de similitud", aunque no utilicen el mismo material, sino que se sirvan de una matriz similar. Pero la lasitud y la nostalgia de la segunda escena, pese a algunos sobresaltos ante la aparición de Sigfrido, contrastan con la frescura y picardía de la primera.

En un drama que rechaza los "conjuntos" en el sentido tradicional que supone el género *"ópera"* —tal como los utiliza Wagner mismo en sus obras anteriores—, se puede comprobar una revitalización de este canto agrupado, de esta distribución de un solo *carácter* entre diferentes personas. Dispersión y reunión de las voces son las indicaciones más precisas para la evolución de estos conjuntos sobre la escena, evolución que materializa, propiamente hablando, los diferentes estadios de la escritura musical.

IV. La primera aparición del Walhalla está lejos de ser triunfal: es incierta, tiene algo de ensueño, de fantasmagoría, de espejismo. La tonalidad elegida, los timbres, la dinámica, la expresa observación "sehr weich", todo contribuye a dar a este ensueño un color musical lo más vaporoso posible. Esto hace pensar en Windsor pintado por Turner, igualmente a la salida del sol... Y cuando cae la tarde, después de toda la aventura de la jornada, los regateos con los gigantes, el robo del Anillo, el tema del Walhalla reaparece sobre un fondo fluido de arpegios, y siempre en la incertidumbre y la suavidad —sehr weich—, como un ensueño del que uno no está aún absolutamente seguro, como un ensueño del que va desapareciendo toda alegría a medida que se vuelve realidad, pronto envuelto en noche. Dos símbolos adyacentes vienen a confirmar esta impresión de incertidumbre y de ensueño encerrada en el Tema del Walhalla, uno por deducción y analogía, el otro por contraste, e incluso por contradicción. En el primer caso, es fascinante ver cómo el tema del Anillo, muy incierto armónicamente con su sucesión de terceras que pueden participar de toda ambigüedad tonal —propiedades que serán ampliamente explotadas más tarde, especialmente en *Sigfrido* a propósito de Mime, en que el tema del Anillo se reduce a sus dos terceras extremas—, fue diseñado y querido por Wagner como segmento inicial del tema del Walhalla, deducción de las más simbólicas que existen. En cambio, en el segundo caso que querría citar, el tema del Walhalla sólo adquiere seguridad y certidumbre, sólo va a utilizar una retórica más triunfal cuando lo sostiene el tema de la Espada, que, por otra parte, lo cierra y da término a su existencia en *El Oro del Rín;* la peroración se efectúa, en efecto, sobre el tema del Arco Iris, cuyo ritmo inicial se deduce también del tema del Walhalla, mientras que sus notas iniciales son como un espejo de éste. Qué simbólico resulta también en este caso que la única certidumbre retórica sea una certidumbre de acabamiento, de terminación: mientras la espada es la *consumación* del Walhalla, queda el Arco Iris. Si se examina atentamente la música, se ve que estamos lejos de una retórica trivial de la amplificación y de la redundancia, pese a la permanencia de los ritmos de fanfarria, cargados de una gloria decorativa. Este trabajo de Wagner sobre los temas, sobre sus transformaciones, sobre sus significaciones, podemos encontrarlo ya de un modo sorprendente en *El Oro del Rín:* pero qué simple, y hasta sumario, nos parece en relación con el trabajo realizado en *El Ocaso de los Dioses.* Si nos atenemos sólo al tema del Walhalla, vemos —cuanto más se acumulan en

torno de su existencia las dudas y los peligros, tanto más amenazado está de decadencia y desaparición— cómo se deforma rítimicamente, se apoya sobre armonías que lo hacen casi irreconocible, y se desintegra por cesuras que afectan su cohesión. Luego, cuando se devolvió el anillo a las Hijas de Rin, helo aquí de nuevo íntegro, y va a proporcionarnos el armazón mismo de la perorata final, que se eleva a la cumbre de la fuerza y del poderío por gradaciones sucesivas, para terminar sin embargo en la dulzura, disolverse en el ensueño, como se nos apareció por primera vez; la última conclusión ocurrirá después de su anodadamiento.

Como personajes de novela, los motivos circulan a través de la obra, desaparecen a veces sin dejar más rastro que su aparición momentánea, y en otras ocasiones, en cambio, toman una importancia insospechada e invaden una escena entera con su presencia —como el motivo del Tarnhelm—, viviendo así una existencia paralela a la del drama, a la de los personajes, como activísimos satélites de la acción. Cuanto más avanza Wagner en su obra, tanta mayor familiaridad adquiere con ellos; los "pone en escena", con tanta mayor destreza, virtuosismo, y por cierto placer. En esto, hace pensar en Balzac, cuando manipula demiúrgicamente las múltiples figuras de su *Comédie humaine.* Por la vida interna y variada de sus motivos, el teatro de Wagner se vincula mucho más con la novela de su época que con el teatro que lo rodeaba; por ello —fuera de la representación teatral— *leer* esta partitura es una tarea tan absorbente. Nos encontramos en la confluencia de varias corrientes: corriente teatral evidentemente, pero también, y no menos, corriente sinfónica, corriente novelesca. Estas interferencias constituyen la prodigiosa originalidad de Wagner, que no quiso sacrificar *nada* de sus dones y quiso explotarlos por igual en una obra cuya complejidad refleja, ante todo, la versatilidad. En efecto, la transformación cada vez más sutil de los motivos, por ejemplo, no se debe sólo a las necesidades de la dramaturgia o a los placeres de la manipulación por sí misma gracias a la virtuosidad adquirida. Depende, mucho más, de la necesidad de integrar con el teatro las funciones más exigentes y las características esenciales de la música pura, sin sacrificar por ello el drama a una estructura formal que le sería extraña. Wagner se inspira, sobre todo hacia el final, en el modelo beethoveniano, pero lo adapta a sus propósitos y a la estructura teatral cuyo logro persigue. Wagner, que toma del último Beethoven la idea de variación, el trabajo de transformación sobre los motivos, profundizando su rol y su función en el establecimiento de un discurso musical y haciendo reposar sobre ellos la continuidad y la coherencia de este discurso, retoma esta investigación en profundidad sin llegar, sin embargo, a las mismas conclusiones formales, es decir, sin adoptar el esquema formal beethoveniano, que estaría en contradicción con la estructura dramática. Lo extraordinario de su genio consiste en haber podido sacar conclusiones tan remotas del original, apoyándose precisamente sobre la extrema individualidad de su modelo. La filiación de pensamiento es evidente, no así las conclusiones, que se orientan en forma distinta.

Se podría hablar aún, y siempre a propósito de corriente sinfónica, sobre la instrumentación en Wagner, y más específicamente de la instrumentación *de los* motivos y de la instrumentación *en relación* con los motivos. Por supuesto, lo que inmediatamente nos sorprende es su virtuosidad en el empleo del color instrumental; pero se podría hablar con más precisión de la función misma del instrumento en la orquestación de los temas, incluso de escenas o de fragmentos de escena. Habría casi un código a establecer del color instrumental como significado, y también como *señal*. Es notable, entre otras, la manera en que circulan ciertos agrupamientos reducidos altamente caracterizados en relación con la masa de la orquesta, más voluntariamente indiferenciada. La caracterización reposa, evidentemente, sobre la presencia de un instrumento o de un grupo de instrumentos; también se basa en la ausencia de ciertos timbres en puntos dados de la acción. Estos largos lapsos con grupos de instrumentos preponderantes o ausentes se equilibran en la estructura general y dan a la forma dramática amplias definiciones instrumentales. Es probable que Weber y Berlioz hayan dado origen a estas decisiones wagnerianas; pero no dejan de ser un trabajo extremadamente original que se establece en la continuidad de lo que se había realizado, desde la música barroca misma, con los grupos *"obligato"* (de los que Bach nos proporciona los más notables ejemplos en las *Pasiones* y las *Cantatas*).

El trabajo de Wagner sobre la forma musical *por* el drama no ha descuidado entonces nada para que la obra sea finalmente legible en planos múltiples, que presente diferentes grados de significado, diferentes estratos de sustancia. En esto, el trabajo sobre los motivos y los temas es sólo el aspecto más visible y más fácilmente revelado de una investigación más considerable, que se ha aplicado a todos los componentes de la representación musical-dramática. En contrapunto con todo lo que se ve, existe una multiplicidad de lo que no se ve, el teatro real, finito, lleva en filigrana el teatro imaginario, innumerable.

V. Especialmente en *El Oro del Rin* y en *Las Walkirias* Wagner utiliza aún ampliamente el recitativo, por cierto más en la aceptación tradicional del término, aunque en el sentido muy explícito en que la textura musical se reduce a un mínimo de apoyo de la enunciación de las palabras, y en que los intervalos que sostienen estas palabras no obtienen su coherencia principal de sí mismos, sino de su vinculación con la dicción, su ritmo y la ilusión de la palabra hablada. Las diferencias igualmente netas de la enunciación —que constituían la base del teatro de Mozart, por ejemplo— serán reabsorbidas por Wagner en beneficio de una continuidad en la que la variancia de la palabra respecto de la textura musical se hace más flexible, en que la separación entre *comprensión* y *expresión* no es nunca tan francamente delimitada. Se podría decir, de alguna manera, que la estructura dramática del recitativo ha invadido toda la textura musical, y que la pura estructura musical ha retrocedido ante la conjunción cam-

biante del drama y de la música. Las fronteras han perdido precisión, y en *El Ocaso de los Dioses* ya no habrá prácticamente *relatos* en sentido estricto. Pero según ya he dicho, *El Oro del Rin* y *Las Walkirias* plantean este problema muy directamente: la preponderancia del mensaje verbal a transmitir es muy evidente en relación con la importancia del mensaje musical, que a menudo sólo desempeña el papel de una onda portadora.

El ejemplo más sorprendente, a mi entender, sigue siendo la larga explicación de Wotan consigo mismo, en presencia de Brunilda —conciencia, si se quiere, pero de hecho obtención de ventaja— cuyo rol, en todo caso al comienzo, se limita a algunas interjecciones necesarias: prosaicamente, al reposo de Wotan, y más idealmente dicho, a la expansión de su memoria y al desarrollo de sus recuerdos. ¡Es el artificio dramático de la confidencia, viejo como la tragedia misma! Como quiera que sea, Wotan habla sobre un fondo a veces reducido al mínimo de una nota sostenida; en ocasiones la música aflora en motivos reabsorbidos con la misma rapidez en la neutralidad deliberada de acordes o de notas sostenidas. A medida que la memoria se hace más precisa, que los recuerdos reaparecen en su integridad, la textura musical se desarrolla hasta hacer cuerpo con las palabras, luego se adelgaza de nuevo, para llegar a acaparar toda la atención al final de la escena.

En el trabajo escénico sobre este monólogo, es esencial coordinar la intención musical y la intención dramática realizadas por el *gesto vocal* en la misma medida que por el gesto mismo, la ubicación en la escena. La voz condiciona el gesto, el gesto ayuda a la ubicación de la intención vocal. Este monólogo implica, ya desde el comienzo, dejar en la penumbra la capacidad vocal, reducirla en favor de la voz hablada, que despegará poco a poco para llegar al máximo de la posibilidad cantada, a la cumbre de su eficacia y de su potencia. Supongo que la indicación de Wagner *"mit ganzlich gedämpfer Stimme"* sólo quiere decir supresión de lo "cantado"; la música, en sentido propio, se reduce aquí al estado de trama, de red rarificada, que mantiene la continuidad, por tenue que sea, con la textura musical general de la obra y de su irrigación por los motivos. Esta reducción momentánea, exhalación de la memoria, se refleja en escena por la fijeza de la actitud, por la concentración sobre la palabra. Paradojalmente, es en ocasión de momentos teatrales como éste, en que los elementos se reducen a un mínimo, cuando resulta indispensable la colaboración entre la escena y la música, pues escena y música no tienen ninguna posibilidad de contrapunto o de divergencia; deben imbricarse de la manera más ajustada y coordinar estrechamente sus respectivos movimientos. Hay otros momentos en que esta colaboración puede ser infinitamente más flexible, específicamente, en los puntos en que la acción, el movimiento escénico se muestran como un ingrediente de primordial importancia; pienso en la primera escena de *Sigfrido*, por ejemplo, donde sobre la continuidad rítmica de la música la acción puede tomar vuelo y adquirir una cierta autonomía descriptiva y anecdótica.

Así, diferentes aspectos de la colaboración entre escena y música pueden y deben ser explorados, ya que la escritura misma nos invita a ello y es la fuente de convergencias y divergencias entre acción y reflexión, entre movimiento e inmovilidad, entre proliferación de las iniciativas y reducción a lo esencial.

VI. Me parece que el peligro que se debe evitar en toda relación de la música con la escena es la redundancia, la repetición de los mismos actos, realizados al mismo tiempo, cada uno en su campo especializado. Por cierto que el peligro está mucho más presente en Wagner que en otros autores, precisamente a causa de su técnica de los motivos que se puede tomar mucho más fácilmente como un sistema de señales —tal como se habla de un sistema de señales camineras—. En un determinado tema-señal gire a la izquierda, en otro gire a la derecha y enderece la cabeza... Musicalmente, y escénicamente, una dependencia tan literal de los motivos sería embarazosa por su ingenuidad melodramática. Pero la redundancia puede no obstante existir bajo aspectos menos caricaturescos, si subraya lo que ya está subrayado en el texto mismo. Pienso que ese subrayado del subrayado del subrayado... es lo menos necesario para "hacer comprender", pues la comprensión se encuentra desviada hacia fines primarios, mientras que su campo es vasto en otro sentido y su modo de acción también es sutil de un modo distinto.

Como ya he dicho, en contrapunto con el teatro real, que se ve, existe un vasto y rico teatro imaginario, que se debe *no* ver, que debe quedar en estado de filigrana. Este contrapunto que me parece la solución más desligada, más flexible, y, por qué no decirlo, la más inteligente, me parece también la solución más eficaz; permite no eliminar sino reabsorber ciertas contradicciones inherentes a la obra misma, debidas a su larga progresión, y reabsorberlas pero dejándolas subsistir de manera plausible. Este contrapunto permite también resolver la cuestión, precedentemente planteada, de las interferencias múltiples del texto con la música, de la necesidad y de la calidad de estas interferencias. Por cierto, la acción escénica será por momentos literalmente paralela de la acción musical, las dos estructuras coincidirán estrictamente; a veces la jerarquía de una respecto de la otra podrá variar, el modo de existencia de una en relación con la otra podrá llegar hasta una especie de independencia concertada, e incluso diría de independencia *concertante*, en el sentido en que un solista toma libertad y vuelo respecto del grupo con el cual está tocando, sin que esto destruya los vínculos orgánicos que ligan a uno con el otro.

De todos modos, cuanto más se avanzara en la obra, tanto más difícil resultaría obedecer a criterios de estricto paralelismo, visto el aspecto a veces caleidoscópico, y la renovación incesante de la textura musical que va a la par de la acción. El acercamiento constante sólo podría ser forzado y artificial, pues los dos ritmos de acción, por así decirlo, no son los mismos.

VII. Se piensa, y se dice, a menudo que en Wagner lo esencial reside en la música, que la acción escénica perturba al oyente, aparta la atención, en cierto modo, del fenómeno primordial. ¿Es por eso que hay tan poca preocupación por el nivel sonoro, y que una cierta tradición, imposible de desarraigar, exige la *cantidad* sonora antes que cualquier otra cosa? ¿Ese ruido impresionante sería una cualidad mayor, o sólo una desviación de función?

Por los recuerdos directos que nos han llegado, según el Diario de Cósima recientemente publicado, parece que Wagner mismo tenía una opinión mucho más matizada que sus heroicos intérpretes. Él compara la orquesta al coturno de la tragedia griega, que agranda y magnifica a los cantantes, así como amplifica el drama. Esta comparación debería servírnos, sin duda, de referencia. La orquesta es un coturno, por cierto no una máscara, y menos aun una túnica de Neso, que quemaría despiadadamente a las voces que reviste.

Hay en verdad paroxismos en Wagner, un empleo extremo de la dinámica y de las masas sonoras, tales como su extrema sensibilidad, incluso su nerviosidad, podían soñarlas. Precedida por los estrépitos de Berlioz y los topetazos de Beethoven, esta exasperación de la fuerza tendrá una numerosa posteridad, especialmente en el romanticismo tardío. Pero no hay que creer por ello que este paroxismo sonoro sea la dimensión wagneriana por excelencia. Lo que sorprende, por el contrario, y lo que resulta casi desesperante desde el punto de vista de la realización, es el refinamiento constante de la textura instrumental que se produce en el curso de una obra tan vasta. Ya he señalado a propósito de la caracterización dramática por la instrumentación, que existe una profusión de texturas, extremadamente sensibles y delicadas, muy astutamente calculadas, y que nos hacen notar corrientes de música de cámara que circulan a través de la orquesta entera. Esta individualización de los grupos que Wagner ha practicado sistemáticamente constituye el contraste más sorprendente con el empleo de la sonoridad masiva: incesante desmentido del monolitismo instrumental que se celebra en él con exageración, o que erróneamente se le ha reprochado. Para retomar su comparación, Wagner sabe adaptar muy bien sus coturnos a los diferentes personajes y a las situaciones más diversas, calculando con astucia las dimensiones necesarias... Sabe magnificar, no aplastar. Su genio reside precisamente en ese poder de adaptación, y muy raramente se equivocó en sus estimaciones.

VIII. El empleo de la mitología por Wagner se vincula muy específicamente con su época, y el *Anillo* se completó mucho después de que el recurso de los mitos, sea medievales, sea germánicos, hubiera ejercido sobre él su mayor atracción. Los nacimientos, o renacimientos nacionalistas que caracterizaron el final del siglo XVIII o el comienzo del XIX, experimentaron una necesidad urgente de apoyarse sobre épocas pasadas, lo más lejanas y poco reales que fuera posible. Después de la pasión por la antigüedad

clásica, cuya sal se había agotado luego de dos siglos largos de práctica intensiva, era necesario otro recurso. Es por eso que la Edad Media, de preferencia la alta Edad Media, gozó de tal predilección. Alimento nuevo de un arte poético reverdecido, servía también a la causa política.

Por otra parte, como la altura griega no se dejaba olvidar tan fácilmente, en especial el sueño de un teatro que sería el de un pueblo, coincidente con sus preocupaciones y sus aspiraciones, el modelo del teatro griego subsistirá durante un cierto tiempo, hasta el momento en que el teatro burgués refleje más directamente y con mayor eficacia los problemas de la época y se sienta obligado a exponerlos sin esta trasmutación ficticia, responsabilidad que Ibsen asumirá plenamente.

El teatro de Wagner, pese a la trascripción simbólica y mítica, también se encuentra a mitad de camino. Se expresa aún en la convención *intemporal* de los héroes y de los dioses, pero se preocupa de los problemas de la época. La ambigüedad de esta amalgama debe respetarse, por cierto, pero no creo que se la respete obedeciendo simplemente a convenciones de vestimenta. Ahora bien, parece que el punto neurálgico es también evidente, a saber: que el mito sobrepasa de lejos el cuadro estricto de la mitología muy *temporal* —quiero decir, dependiente de la época en que fue concebida—, de esa mitología temporal, entonces, en que los personajes se inscriben.

La visualización de este mito sólo podría hacerse, según se dice, dentro de una categoría *intemporal*. Pero cuando se emplea esta palabra, se describe casi automáticamente una forma de vestimenta que por su sola existencia debería señalar lo intemporal y, por ende, el mito. Si se suprime el atuendo vagamente medieval, especie de tapamugre del mito, todo ocurre como si hubiera desaparecido la referencia visible de lo intemporal, y con ello desapareciera lo intemporal mismo. Sería el caso de católicos que negaran la calidad de sacerdote a quien no lleva la sotana, y únicamente *porque* no la llevara. ¿El mito intemporal sería entonces una noción tan frágil que la oblitere una vestimenta? ¿No se hace muy expresamente referencia, por el contrario, a la temporalidad de esos mitos, a la época reciente en que tomaron importancia, disfrazándolos aún con esos oropeles considerados por nosotros como "bárbaros" porque corresponden a la convención aceptada por entonces acerca de lo *"bárbaro"*? En los siglos XVII y XVIII los dioses de la mitología griega llevaban en el teatro trajes de corte, pero no por ello dejaban de verse como los personajes míticos que en el sentir del público representaban. ¿Se rechazaría en lo sucesivo la convención de un traje, mientras que debería aceptarse la convención de la representación?

En esta confusión de lo temporal y de lo intemporal, del personaje y del mito, se olvidan extrañamente, en efecto, la función y el estilo de la música. ¿Qué referencias hace la música a este pasado mítico? Incluso por alusión, ninguna. La música no es estorbada por preocupaciones más o menos arqueologizantes —tales preocupaciones respecto de la vestimenta,

por otra parte, habían decepcionado amargamente a Wagner en ocasión del estreno—. Para efectuar una transcripción correcta de la realidad drama-música, la representación no debería pues embarazarse con una prohibición estilística que no existe estrictamente en el texto mismo de la obra, que sólo existe en indicaciones escénicas pensadas para una visualización muy específicamente establecida en el tiempo. ¿Se pensaría acaso obligatoriamente en representar la tragedia del siglo XVII francés con trajes Luis XVI? ¿Estaría prohibido representar Shakespeare si no fuera con trajes llamados "de época"?

La diferencia precisamente entre las circunstancias particulares que dieron origen a la obra y la obra que trasciende estas circunstancias, aunque lleve rastros de ellas, nos obliga a liberarnos de este seudoconcepto de fidelidad. La fidelidad, en el sentido restrictivo de la palabra, realiza una tarea de muerte por estrangulamiento. ¿Qué es la fidelidad, realmente? ¿Es respetar lo transitorio? ¿O no es considerar a la obra como eternamente portadora de verdades nuevas, descifrables según la época, el lugar y la circunstancia? ¿La gran obra no es, precisamente, la que burla nuestras previsiones? En la fidelidad literal sólo veo personalmente la mayor mentira y la mayor infidelidad hacia la obra que se quiere obstinadamente circunscribir en el cuadro de su aparición primera. Pero luego de esta aparición, todo ha cambiado: somos más ricos en nuevas adquisiciones, en nuevas experiencias, en nuevas aventuras estilísticas. ¿Y volveremos atrás sin tener en cuenta toda esta evolución? La obra es un intercambio constante pasado-futuro que la irriga y nos irriga. Por ello este refugio en lo intemporal sólo quiere en verdad llegar a suprimir esta corriente, a interrumpir este intercambio, vital entre todos; ese refugio es una treta o una duplicidad para tratar de detener la Historia y hacer aceptar una verdad totalmente temporal por una verdad que está más allá de la dimensión misma del tiempo. La música no gana nada con ello; y menos aún el teatro, mucho más sometido a las contingencias de la representación que cualquier otro medio de expresión.

La verdadera dimensión mítica no es este alejamiento que nos tranquiliza y nos convierte en espectadores pasivos de una "historia" irreal, y por ende innocua; el mito es lo que nos obliga a reflexionar sobre nuestra condición presente, que provoca nuestras reacciones, que obliga a nuestra atención a movilizarse sobre los problemas reales que él contiene. En este sentido, será satisfactoria la representación que dé al mito el impacto de lo actual.

IX. Según Wagner, "Sigfrido es todo Acción; sin embargo, conoce el Destino, y lo asume" (*"Siegfried ist nur Aktion; dabei kennt er doch das Schicksal, das es über sich nimmt"*). Y es cierto que la música de Sigfrido, desde su aparición, es esencialmente movimiento y acción, directa, de color brillante, luminosa. El personaje no imagina, no puede imaginar. Aunque Mime le describa el temor, los peligros del Dragón, nada de eso lo hace

reaccionar, pues él no se representa el peligro, ya que está inmunizado; y cuando cae en la trampa de los Gibichung, Sigfrido hace pensar en el famoso Albatros de Baudelaire.

X. Sería interesante analizar minuciosamente la transcripción wagneriana de los símbolos en el lenguaje musical, ver si hay coherencia en esta trasmutación del pensamiento en material sonoro. En todas las épocas ha habido en música asociaciones de ideas que fueron transferidas según diferentes características estilísticas, pero cuyo paralelismo a través de los siglos refleja una evidente constante. La angustia, la tristeza, la incertidumbre, se caracterizan por el empleo del cromatismo, así como sus contrarios: certidumbre, luz, alegría, por el diatonismo. Pero las correspondencias sólo son "psicológicas"; los elementos naturales también dieron lugar a un cierto número de imitaciones. Igualmente, ritmos o direcciones de intervalos han revestido, a través de la historia, aspectos similares; la melancolía utilizó intervalos descendentes, la expansión hacia la luz y la alegría, intervalos ascendentes. Más tardíamente, las tonalidades asumieron una significación simbólica, que cambia, por otra parte, con las características de cada época. Basta comparar ciertas tablas de significación tonal del siglo XVIII con la tabla de Berlioz, por ejemplo, para ver en qué medida toda la literatura de Beethoven ha pasado por ahí. Es cierto que este simbolismo es una notable mezcla de propiedades que se pueden llamar naturales (inestabilidad de las relaciones cromáticas en relación con la estabilidad de las relaciones diatónicas) y de caracteres adquiridos por la huella que dejaron en nuestros hábitos de audición las obras más significativas de la literatura musical. Nuestras reacciones ante el universo sonoro provienen pues de esta fusión de reacciones psicofisiológicas innatas con un condicionamiento cultural adquirido.

Consciente o inconscientemente Wagner se ha valido de este fenómeno para crear esos símbolos musicales que son los leitmotiv. Aunque se haya exagerado a posteriori dándoles una plétora de denominaciones estrechas y circunscriptas, delimitando su sentido y haciendo de ellos los elementos codificados de un vocabulario específico, lo cierto es que remiten a un sistema de percepción natural o cultural suficientemente ágil como para hacerlos susceptibles de una interpretación amplia, pero suficientemente precisa como para que la percepción se oriente en el sentido deseado por el autor, en coincidencia con los elementos del drama. El vocabulario de Wagner en este campo es rico, pues corresponde a una gran variedad de símbolos, y se los percibe como tales sin que sea necesario disponer de una clave semántica para comprenderlos. Los motivos son sorprendentes porque utilizan características extremadamente univalentes, su forma está determinada en una dirección tan precisa que la memoria retiene casi inmediatamente sus contornos, ritmos y carácter. Además, el color instrumental que principalmente se les atribuye ayuda poderosamente a fijarlos en el recuerdo, y nos prepara para seguirlos en sus meandros.

Lo más notable en estos motivos es, quizás, su ductilidad y su manejabilidad. Sin duda Wagner adquiere, a medida que avanza su obra, y por lo tanto su vida, una gran virtuosidad en la manipulación de los motivos, su ordenamiento, su superposición. No obstante, si el material se hubiera mostrado rebelde por naturaleza, el compositor habría tropezado con mayores dificultades para tratarlo de esta manera. Lo notable, pues, en el designio —y el diseño— de estos motivos es su reducción posible a componentes neutros y móviles (arpegio, por ejemplo), al mismo tiempo que la solidez, en la forma primera, de la aleación de estos diferentes componentes. Se puede notar que los motivos que se emplean con mayor frecuencia en el curso de las obras, son precisamente aquellos que poseen en máximo grado esta doble capacidad de adaptarse y seguir siendo ellos mismos. Son, podríamos decir, los hilos de Ariadna de este laberinto dramático.

XI. A medida que avanza en su obra, Wagner va profundizando su expresión y su escritura, y va penetrando en un universo musical que es específicamente el suyo, que reviste a veces colores crepusculares. Así ocurre con esta escena asombrosa entre Alberich y Hagen: "Schläfst du Hagen, mein Sohn?". Esta escena me conmueve probablemente por razones muy distintas de las directamente dramáticas. Me parece que hay una especie de diálogo entre Wagner y su doble, y que el tema en cuestión va mucho más allá del anillo mismo; se trata de la interrogación sobre el futuro, de esa inquietud respecto de las generaciones siguientes. ¿Mis preocupaciones, mi obra, serán oídas por los siglos futuros? ¿Sobreviviré en los seres que me seguirán? Esta escena forma parte de una duda fundamental sobre la comunicación y termina con un "ten fe" que es de una desagradable incertidumbre. ¿Responderá el futuro a mi expectativa? Quizás se trata de una interpretación excesivamente personal, muy alejada de la realidad escénica; me parece, sin embargo, que la interrogación angustiada que nos presenta, con el anillo como pretexto, concierne a la obra misma y a su validez para los siglos futuros. Toda interrogación de esta naturaleza sólo puede disolverse en el "ten fe" de la confianza pese a todo.

47. *LULU*: CUESTIONES DE INTERPRETACION*

Abordar una ópera como *Lulu* equivale, curiosamente, a enfrentarse ante todo con un problema de forma, problema que tanto ha preocupado a Berg durante toda su existencia. Se encuentran en esta ópera formas musicales cerradas, que se refieren a la música pura, como la Sonata que mar-

* En el comentario del álbum DGG 2711024, págs. 78 79.

ca los encuentros de Schön y de Lulú en el primer acto, como las Variaciones Corales que articulan el diálogo entre el Marqués y Lulú en el tercer acto, o también como el Aria en cinco estrofas de Schön, cuando en el segundo acto va a ser asesinado por Lulú. Se encuentran también formas mucho más vagas, mucho más tácticas, diría yo, como la Monorrítmica —construida sobre un ritmo único— que constituye la escena de explicación entre el Pintor y Schön en el primer acto. Tenemos también pasajes mucho más discursivos en que la forma depende directamente del texto, constituye su ilustración directa, en que la música sirve simplemente de apoyo al texto, como en el antiguo recitativo.

La primera tarea que se impone es entonces, esencialmente, encontrar una unión entre estos diferentes tipos de expresión que, a primera vista, parecen repelerse entre sí, mientras que el fin principal de Berg es, por el contrario, la continuidad dramática. La anécdota se encuentra ceñida en un cuadro formal a veces estricto, y otras mucho más flexible, y Berg nos hace pasar de uno a otro sin poner en peligro la unidad profunda de la obra. Berg siempre pensó de una manera extremadamente compleja, y al ir avanzando se aficionó cada vez más a los entrecruzamientos, y hasta se podría decir a los arabescos formales. Sea su gusto por la simetría, su pasión por la alusión y las referencias secretas, sea deseo de combinar entre formas que parecen alejadas una de otra, hay que reconocer que su universo parece provenir de la expresión directa, mientras que circulan por él múltiples corrientes subterráneas, y uno siempre se sorprende de encontrar sus rastros imprevistos.

Sin duda, la estructura orquestal está relativamente simplificada en relación con su producción anterior, sobre todo si se la compara con la escritura de las *Piezas para orquesta op. 6* o de *Wozzeck*. Sin embargo, en una textura a veces demasiado densa, es importante hacer oír lo más claramente posible las referencias temáticas, mojones indispensables para poder seguir la obra en su plenitud. Un peligro nos acecha entonces, querer *"demostrar"* demasiado la interacción de los motivos, las evocaciones de tema, las articulaciones formales, y olvidar al hacerlo la fuerza global de la expresión, de lo que estos temas, estos motivos, expresan, de lo que representan, y de aquello para lo cual existen. De todas maneras, sería vano proponerse develar las numerosas alusiones, iluminar con una luz demasiado cruda los múltiples rincones del laberinto, quebrar y esclarecer todos los secretos de la obra. Tal empresa sólo sería horriblemente artificial, y en lugar de valorizar las soluciones, no haría sino subrayar los problemas de la música de Berg. Me parece que el artificio de la demostración estaría en contradicción con el autor que —como lo dijo expresivamente para *Wozzeck*— quería que se olvidara la construcción de la obra, que se absorbiera el esquema hasta el punto de que no presentara obstáculos al drama, y a lo natural de ese drama.

Lo que constituye la cualidad sorprendente, excepcional, de Berg músico es esa capacidad tan directa de expresarse, y la obstinación en sos-

tener esta expresión mediante una reflexión profunda sobre los medios formales que permiten llegar a ella. Se requiere pues la capacidad de expresarse espontáneamente sin descuidar por ello los recursos de la reflexión.

Como he dicho, la escritura instrumental misma no presenta ningún problema que no sea fácilmente superable. Sin duda, hay que estudiar con cuidado una partitura tan minuciosamente ensamblada, pero no contiene nada que salga de las normas tradicionales y familiares a todos los instrumentistas. El punto que retiene mucho más nuestra atención es la relación de los personajes con el color instrumental; se trata por momentos de una verdadera caracterización en la que un instrumento en particular o un grupo instrumental está ligado a la aparición de tal o cual personaje.

A lo largo de la obra el piano se relaciona evidentemente con el personaje del atleta, así como el violín —en el 3er. acto— se vincula con el marqués. El saxofón caracteriza principalmente el personaje de Alwa, mientras que un conjunto de instrumentos de viento, y con razón, caracteriza al asmático Schigolch. Cuando se trata de colores puros, no hay evidentemente ninguna dificultad en destacarlos, pero cuando los motivos se entrecruzan, es decir, cuando hay intercambio dramático entre los personajes, estos diferentes valores instrumentales se superponen, se combinan, se valorizan recíprocamente o se dañan mutuamente. Hay que dar cuenta a cada instante de la dramaturgia musical, constituida tanto por el desarrollo temático como por la invención instrumental. Para llegar a una caracterización adecuada es imprescindible preocuparse por la coincidencia entre personaje y situación, entre voz e instrumento, entre motivo y forma, entre textura y densidad. La dramaturgia de Berg utiliza constantemente estas relaciones más o menos conscientes, según que se expresen con mayor o menor nitidez; ignorarlo equivaldría a ignorar la energía de su pensamiento y la fuerza de su expresión.

Falta hablar de la escritura vocal. Al comienzo de la partitura, Berg describe con gran precisión los seis diferentes grados del empleo vocal, que van del diálogo no acompañado hasta el canto, pasando por el intermediario rítmico, y luego por la famosa Sprechstimme. Estos diferentes grados deberían ser distintos, lo son en la notación. Pero tales distinciones no resultan fáciles de realizar, puesto que no *todos* los registros vocales se prestan particularmente a ello, y que el registro hablado no coincide forzosamente con el registro cantado; en cuyo caso las soluciones intermedias son difíciles de encontrar, por lo tanto no me parece que estos grados deban tomarse en un sentido absoluto; creo, por el contrario, que están establecidos esencialmente en relación con la dicción del texto, y encuentro que la frontera entre uno y otro puede ser, *debe* ser bastante imprecisa. Toda sistemática exagerada es pura utopía, y probablemente llegaría a resultados que el autor no quiso ni previó.

En conclusión, ¡nada de problemas insuperables, entonces! Pero como ocurre con toda obra cuya riqueza no se agota en la primera lectura, ni siquiera en la segunda, se requiere una aprehensión minuciosa de las múl-

tiples intenciones del autor, una atención vigilante para realizar los detalles en los que él mismo meditó tan intensamente. Y al fin de cuentas, llegar a absorber tan bien su universo como para tener derecho de olvidar toda esta preparación a fin de *re-encontrar* la frescura e incluso la ingenuidad.

48. *LULU*: BREVE POST-SCRIPTUM SOBRE LA FIDELIDAD*

La obra es una proposición, no es más que una proposición —especialmente la obra teatral ligada a lo transitorio en lo que éste tiene de más irrecuperable—.

La concepción visual de una obra teatral es la más rápida en disgregarse. El autor propone —el lector, el intérprete, el director escénico dispone—.

No podría existir la fidelidad; ¿fidelidad a qué, a una verdad histórica, a una verdad en sí?

En el caso de Berg, se puede creer que es posible la fidelidad, que es necesaria, indispensable, a causa del detalle obsesivo —según el cual describe la estructura—.

A la estructura musical más que evidente debería corresponder la estructura anecdótica de la escena: dicho de otro modo, la redundancia perpetua.

¿Cómo yo, que soy músico, que puedo palpar mejor que cualquiera la obsesión de Berg por el detalle, que puedo leer realmente sus indicaciones musicales y escénicas, que puedo penetrar el porqué de sus correspondencias, estimar la necesidad de la coincidencia, cómo yo puedo aceptar una solución que tan evidentemente traiciona las famosas "intenciones del autor"?

Y para comenzar, antes de aceptar esas famosas "intenciones del autor", ¿no cabe interrogarse alguna vez sobre su validez, sobre el carácter caduco de los dominios más frágiles de la invención, aquellos referidos precisamente a la imaginación escénica?

¿Por qué querer a toda costa, por una fidelidad que acepta sin titubeos, reproducir textualmente la estructura anecdótica de la obra? ¿Por qué no estimar que ese elemento transitorio está ligado al pasado, al pasado de Berg y al pasado del teatro? ¿Por qué no cuestionar la validez de la concep-

* Con motivo del estreno de la versión integral de *Lulu* en la Ópera de París en 1979. En Alban Berg, *Lulu*, tomo II, París, Lattès, 1979, pp. 161-166.

ción de Berg —teatral, por supuesto—, que consiste constante y esencialmente, en "paralelizar"?

Berg, por sus elecciones en el texto de Wedekind, por su música, ya ha desempeñado el rol de un director escénico, como dice Chéreau. ¿Hay que lamentar que haya "reducido", radicalmente "reducido" las piezas originales, que les haya dado una dirección diferente, que haya proporcionado un aporte formal completamente extraño a la intención de Wedekind? ¿Berg fue fiel a Wedekind? Con su "reducción", con la infidelidad literal, ¿no dio al texto una dimensión latente, que sólo pudo surgir gracias a esta reestructuración?

Hay que rendirse a la evidencia: la literalidad mata la invención, anestesia la reflexión.

Lo importante —¡no, lo esencial! – tanto en el teatro como en cualquier otro modo de expresión, es el injerto, la creación a partir de la proposición que proporciona la obra. Resulta inestimable el enriquecimiento que se produce por el injerto de un pensamiento sobre otro, de una actitud sobre otra.

Y además, ¿no hay que decir también que un compositor no es obligatoriamente un "profesional" en todos los campos? Puede reflexionar sin duda sobre los problemas teatrales que su obra le plantea. Propone una solución según los datos de su época. Suponiendo que fuera igualmente un "profesional" del teatro, la solución sería probablemente más hábil, más aceptable —aceptable por un lapso mayor, aceptable aún, parcialmente—, pero quedaría irremediablemente ligada a lo que dio en teatro una época ya pasada. No obstante, el compositor es un aficionado en materia de teatro, y las soluciones visuales en las que piensa no pueden no sufrir por ese diletantismo.

En el momento en que Berg escribe, y en relación con las obras susceptibles de influir sobre él de un modo más directo, las de Schoenberg (*Erwartung, die Glückliche Hand*), la correspondencia exacta del detalle de la acción y de la descripción musical, la coincidencia del gesto musical y del gesto escénico, una especie de cohesión de los símbolos por medio de la escritura, todo eso está a la orden del día, probablemente proyectado o reavivado por la existencia del film, y de la música de film. Anteriormente, la puesta en escena no asumía esa importancia. A partir de esos años de posguerra el director escénico se transforma precisamente en un personaje capital, y la puesta en escena llega a adquirir una autonomía deliberada. Se retiene a veces el nombre y la acción preponderante del director escénico, y sólo se recuerda vagamente lo que él montó, los autores que representó. Reinhardt, Piscator, Meyerhold son nombres a los que se vincula la experiencia teatral de una época —por primera vez nombres de directores escénicos a los que se hace referencia por ellos mismos, por lo que significaron más allá de las obras teatrales, obras a menudo suscitadas con un fin que les es propio—.

¿Cómo asombrarse de que un compositor sensible a la vida teatral que

lo rodea esté atento a estos problemas e imagine, si no su puesta en escena, al menos las relaciones estrechas y precisas que debe mantener su obra con la realización escénica? ¿Cómo no tener en cuenta esa óptica nueva que aporta, precisamente a esta época, el cine hablado? Es grande la tentación de vincular irremediablemente el ojo y el oído mediante una red de correspondencias a las que ambos deberán plegarse para llegar a una percepción global de la totalidad teatral. ¿Avatar coercitivo del *Gesamtkunstwerk*? ¡Sin duda! Pero ya en el *Gesamtkunstwerk*, como lo ha hecho notar Adorno, ¿no hay la utopía del diletante?

En el caso de Berg, el malentendido se agrava. Más allá de las coincidencias gestuales, se impone la formalización generalizada. Tanto en una como en la otra de sus dos óperas, de manera más ágil o más rígida, la estructura formal es lo que ordena, ante todo, la comprensión, incluso la aprensión de la obra. El problema consiste entonces aparentemente, más bien ingenuamente, en reproducir la estructura musical. Poner en escena la Sonata, el Rondó, las Variaciones. ¡Qué paradoja, y qué placer, ver el equivalente escénico de estas formas rigurosas! ¡Qué soberbia disciplina, y qué lección para esos hombres de teatro que se detienen en la anécdota! ¿Estamos tan seguros de ello? ¿Por qué considerar como el logro más espectacular lo que sólo podría ser una penosa y caricatural redundancia? La estructura se manifiesta por medios musicales, digamos la Sonata. ¿Vamos a acentuar su sentido porque se redoblen sus estructuras? No, se la debilita porque se intenta explicarla, explicitarla. Si oigo el tema de Schoen como primer tema de la Sonata —sea en su más alta definición, la exposición, la reexposición, sea en una definición más difusa, en el curso del desarrollo— y si lo identifico con el personaje de Schoen, ¿no voy a vivir la experiencia teatral en dos planos cuyo entrecruzamiento va a decirme mucho más sobre ese carácter que lo que podría revelarme un paralelismo simplificador? Conjugo la experiencia teatral con la experiencia musical, necesito las divergencias creadas por la especificidad de una y otra para crear al personaje en su totalidad, con su ambigüedad, sus mentiras, sus vehemencias, su debilidad. El contrapunto de las dos directivas va a darme una visión del personaje en varias dimensiones que la coincidencia sólo lograría aplanar, literalmente. La transcripción de la Sonata, entre otras, debe ser más sutil que una redundancia, que un paralelismo empobrecedor.

Por lo demás, la reivindicación de la estructura transcripta literalmente en el campo visual no se basa sobre argumentos reales, sino sobre el esnobismo del conocimiento, de un conocimiento primario. Si sé que hay Sonata, que hay Rondó, que hay Variaciones, se supone que conozco todo sobre la sustancia musical: estimación extremadamente estúpida a la vez de la música y del teatro; estimación insuficiente porque se cree saber y en realidad no se ha sobrepasado un estadio ridículamente primario del conocimiento. El misterio de Berg y la profundidad de sus obsesiones se ubican más allá de esta ciencia mezquina, de este "miserable milagro".

Entonces, esas cuestiones sobre los lugares, el tiempo de la acción, la

exactitud de la obediencia a las indicaciones, ¡qué futilidad! ¡Qué desprecio de la significación real! ¡Qué demostración de literalidad farisaica! ¡Qué prueba de incomprensión frente a la vida autónoma de la obra en relación con los que la han escrito!

Sólo se aceptaría la literalidad del documento, y se rehusaría ver que el documento no está ligado para siempre por sus coordenadas iniciales. ¡Cómo no ver que una actitud tan restrictiva es una actitud necromaníaca! ¡Cómo no captar que la grandeza de una obra consiste precisamente en escapar a su propia contingencia! La imaginación sabe destruir y reconstruir a partir de lo que se le propone; la obra es la limadura que el imán debe reorientar, reordenar incesantemente.

¿No es esa fidelidad de la que Berg ha dado prueba, lo que no podría obstaculizarse con la literalidad? ¿No es él quien nos da el ejemplo del canibalismo, que él mismo osó practicar sin ningún empacho?

Y bien, ¿y esas objeciones? ¿El lugar escénico desmesurado en relación con la indicación descriptiva? ¿La mansarda desposeída en beneficio del subsuelo? ¿La circunstancia 1930 reemplazando a la circunstancia 1900? ¿La identidad del Medizinalrat que ya no coincide con la del Profesor? ¿El circo ausente? ¿El retrato escamoteado? ¿La carta dictada en una posición no confortable? ¿El "matrimonio"? ¿La multitud mostrada cuando no se la requiere? ¿La ausencia del film? ¿Olvidé algo? Cuando formulo esta lista de boticario, lista de quejas de boticario, no puedo dejar de pensar que si la fidelidad a un texto consistiera en enderezar estos entuertos supuestamente cometidos contra Berg y Wedekind, sólo sería un servilismo infame y nauseabundo. Como si una sola de estas indicaciones reinventadas por Chéreau no revelara más profundamente que la observancia mediocre, la estructura real y la significación profunda del drama. Reafirmo que lo propio de la invención escénica reside en su carácter provisorio; que tanto en Wedekind como en Berg todo lo relacionado directamente con la descripción teatral puede considerarse como caduco. Otro tanto diría de la descripción teatral de Chéreau. Es por eso que me satisface una puesta en escena que no trate de hacerme pasar por dinero contante el pretendido absoluto de la perennidad, que analice, por el contrario, y sepa distinguir lo permanente de lo caduco, respete lo permanente y se preocupe muy poco de lo caduco, o se ocupe de él, por lo menos, para actualizarlo. En efecto, ¿la experiencia teatral no es el fenómeno mismo de la actualización?

Si para indicar el aplastamiento de los personajes en relación con la situación hay que mostrar un lugar desmesuradamente grande y liso, mostremos deliberadamente ese lugar desmesuradamente grande y liso tal como nos lo impone Peduzzi. ¿Quién va a inquietarse, respecto de esta opción fundamental, por la descripción de un taller de artista o de un salón burgués de 1900? ¿Por qué empequeñecer la visión y ligarla irremediablemente a sus orígenes? La escena es el lugar del enfrentamiento, no puede ser la reproducción de una realidad lejana y sosa. Si la miseria de la prostitución es más espectacular, más penosa, en un subsuelo público que en

una mansarda, olvidemos la mansarda y dejemos a Sherlock Holmes en el vestuario.

Si la multitud en el departamento de Schoen acentúa el vacío de este departamento luego de desaparecido Schoen, hay que llenarlo de gente y hacerla vivir; agitar a todos estos fantoches: en medio de su sopa, encontraremos bruscamente a Geschwitz, Schigolch, el Atleta, el Estudiante; todos juegan a las escondidas en este *party* en que Schoen trata de "agarrarlos". ¡Pero basta de jugar a la gallina ciega en el departamento vacío! El caldo de cultivo ha desaparecido; quedan estos solitarios que navegan en la sombra y la decadencia.

Si Berg ha querido el paralelismo de los personajes que vuelven como clientes luego de haber sido maridos, el paralelismo de las situaciones es más convincente que la observancia literal que él exige. A decir verdad, la transformación del pintor en príncipe negro que él quiso, no es más ni menos plausible que la sugerida por Chéreau respecto del Medizinalrat de talla normal, convertido en profesor enano. Nadie se ofende del cambio de talla porque lo realizó Chéreau, pero sí de un cambio de color, porque lo indicó Berg. En verdad, la única transferencia de identidad que resulta convincente es la que se efectúa de Schoen a Jack. No me molestaría para nada que se suprimieran las otras dos transformaciones en beneficio exclusivo de una identidad de situación, que esté anclada profundamente en la música. A esto trataba de llegar la puesta en escena, pero una diferencia de talla lo hizo olvidar. A este respecto se podría decir muy bien —aunque la ironía no sea liviana— que el árbol ha ocultado el bosque...

¿Y el film? ¡Me olvido del film! Ah, ese film, tan revelador de la estructura simétrica de la obra que quería lograr Berg, indicada por esa música que a mitad de camino se refleja en el espejo del tiempo. ¿No debería haber sido el film el eje visible de la obra, la llave de bóveda de este arco ejemplar? "—¡Pero la música sólo dura tres minutos! —¡Haga un film corto! —Hay muchos acontecimientos a resumir en estos tres minutos. ¿No teme Vd. que un film así, que haga desarrollar una cantidad de acontecimientos a una velocidad acelerada, se parezca más a Chaplin que a Wedekind o a Berg? —Berg escribió una Filmmusik, hay que hacer un film. —Sí, pero ¿si Berg se hubiera equivocado en su estimación del tiempo, así como respecto del impacto de estos tres minutos que pasan súbitamente, mientras que nada los prepara, que sólo serían una especie de entreacto óptico, que recuerdan más a los films publicitarios que lo que aportan al desarrollo de la acción? —¡Hay que hacer un film, lo dijo Berg! —¡Los que saben lo menos saben lo más, y recíprocamente, habría podido decir Jarry!"

A propósito de fidelidad a la música, quería hablar, por otra parte, de los cinco disparos de revólver; de los que liquidan a Schoen. ¡No, no tienen nada que ver con los golpes dados a la puerta en *Macbeth*! ¡Pero me inducen a hablar sobre la literalidad! Como músico, veo en la partitura que indican un desplazamiento respecto del metro regular, en un tempo

suficientemente rápido como para que su ejecución sea engorrosa —aunque se confiara ese revólver a un músico de orquesta—. Lulú debe matar a Schoen a compás —esos disparos de revólver puntúan la articulación de la frase musical—. Precisión ilusoria, si se piensa en la situación escénica, en su febrilidad, en la atención acaparada por la acción teatral. ¿Consistirá la fidelidad en tratar de coincidir bien o mal con la escritura riesgosa, o en disparar cinco tiros absolutamente regulares, en una relación aproximada con la frase orquestal? Presento este tema de discusión, inagotable, sobre el sincronismo o la regularidad, a los partidarios de la fidelidad... ¡y a los otros!

En lo que a mí respecta, y para arribar a una conclusión menos irónica, diré que en lo referente a las fuentes de la obra, es decir, al compositor o al escritor, no experimento ninguna nostalgia histórica. Juzgo, en efecto, que el creador, cuando inventa para llegar a la obra acabada, tiene como trabajo esencial destruir, quemar el origen de la obra. Hace desaparecer su camino inicial, anula sus rastros. Aunque se deba incluso plantear la cuestión: ¿qué es lo que el autor quiso?, aunque se quiera descubrir ese secreto, todo esfuerzo sería vano. Se puede, sin duda, hallar el entorno, las circunstancias de ese secreto, para dominarlas. Si el secreto fuera y permaneciera visible, no habría obra. Lo esencial es reinventar otro secreto a partir de la obra existente; lo que importa no es reencontrar al autor, sino encontrarse a sí mismo. *Tomar* una obra, transcribirla temporariamente en nuestro propio lenguaje, es lo que nos vuelve perfectamente humildes y perfectamente orgullosos, libres frente al autor, frente a la historia, descargados de toda responsabilidad extraña a nuestra elección profunda. No hay *verdad*: he aquí lo que las "obras maestras" nos exigen descubrir y aceptar; nos imponen la irrespetuosidad, hasta el impulso a desordenarlas. "Si el grano no muere..."

¿Por qué se quiere siempre esterilizar los granos? ¡Ah, los silos prohibidos y sus guardianes perentorios!

TERCERA PARTE

Itinerario retrospectivo

CAPÍTULO I

Tabla de orientación provisoria
Le domaine musical

49. PRIMERA Y SEGUNDA AUDICION*

Parecía que la música contemporánea era, ante todo, esotérica; éste es, por lo menos, el cargo principal formulado contra cierta música contemporánea que, según parecía, no sería nunca capaz de apasionar a su auditorio, vista su intelectualidad exacerbada. Condenadas a éxitos de esnobismo, a delectaciones viciosas, podría decirse, de cerebros abstractos impenitentes, esas obras complejas en exceso, ambiciosas más allá de lo necesario, nunca podrían satisfacer a un buen hombre prendado de la claridad y el sentimiento.

Ahora bien, comprobamos desde hace años el fervor de un público que ha llegado a descubrir los monstruos de los que había oído hablar con los colores menos halagüeños; lo vemos reaccionar de un modo profundamente sensible ante las obras que se consideran como las más frías. Saciado de falsas obras maestras y de confusión, saciado de esta supuesta claridad —oh, sin duda, desprovista de misterio!—, de este corazón perpetuamente tenso al extremo, el público descubre con alegría una poesía nueva, una sonoridad desacostumbrada, descubre, en suma, músicos que no han trampeado en su búsqueda de la verdad.

Es tranquilizador comprobar que este movimiento de comprensión —que se manifestó al comienzo repecto de la Escuela de Viena—, no es un fenómeno aislado debido a un esfuerzo en particular. En el mundo entero organizaciones parecidas han creado corrientes de simpatía. En Baden-Baden, los programas establecidos por H. Strobel; en Hamburgo, *L'Oeuvre Nouvelle* dirigida por H. Hübner; en Darmstadt, los *Cursos in-*

* *Cahiers Renaud-Barault, Nº 13, octubre 1955, pp. 122-4.*

ternacionales debidos a W. Steinecke; en Munich, la organización *Música viva* fundada por K. A. Hartmann; en Barcelona, los conciertos patrocinados por M. Bartomeu; en Los Angeles, los *Monday's Evening Concert*; en Buenos Aires, la *Agrupación Nueva Música* fundada por Juan Carlos Paz; en Estocolmo, la asociación *Fylkingen*; en Montreal, los conciertos dados por gracia de S. Garant; en París, por último, nuestros propios conciertos del *Domaine musical*.

No es casual que estas organizaciones manifiesten su tendencia hacia un carácter internacional; responden a una necesidad expresa de hacer conocer y gustar obras que fueron el punto de partida para la generación cuya "mayoría de edad" se produjo al final de la guerra, hace diez años.

Hacer conocer y hacer gustar, tal debe ser el fin de conciertos dedicados a la música contemporánea. Eliminar de entrada todo esoterismo artificioso, todo amateurismo abrumador injertados poco a poco sobre un pensamiento que poseía en su origen una vigorosa vitalidad; arrancar una cierta forma deletérea de propaganda de las manos de "discípulos" menos cargados de dones que abrumados de buena voluntad. Se me objetará que esto es puramente negativo. Para una acción positiva deben alcanzarse de inmediato dos objetivos: mostrar que la música contemporánea no manifiesta un "corte" con la historia, como se querría hacer admitir con excesiva complacencia, aunque haya con toda evidencia una solución de continuidad; hacer el balance de la generación artística que nos ha precedido inmediatamente. Sobre este terreno desbrozado el oyente tendrá la posibilidad de ubicarse mucho más fácilmente cuando se le presenten las investigaciones más audaces de la actualidad.

Mencionemos al pasar el problema de la interpretación. Si las obras musicales contemporáneas fueron en general mal recibidas, es porque la interpretación no había logrado superar las dificultades que presentaba la partitura; no sólo dificultades mecánicas, sino más bien de comprensión, de penetración de la obra. Mientras no se alcance una gran familiaridad entre la obra y su intérprete, el público se enfrentará con una verdad que no podrá captar.

No olvidemos tampoco el fenómeno que provoca la novedad por sí misma. El choque de la novedad impide toda memoria, toda apreciación inmediata: resulta imposible rehacerse, aferrar la atención a una cosa ya oída, pues la música ha terminado por ocultarse a todas las repeticiones más o menos literales que durante largo tiempo constituyeron su destino. Si además el oyente se ve confundido por un vocabulario que conoce mal, es fácil comprender en qué medida queda limitado, en una primera audición, su placer de apreciación.

También consideramos urgente en nuestra tarea provocar "segundas audiciones": permitir así que en cada temporada se retome contacto con los grandes maestros como Webern, Schoenberg... y hacer de manera que este encuentro sea cada vez más fructífero por la intimidad profunda adquirida con obras oídas con frecuencia; permitir igualmente que se ad-

quiera familiaridad con el universo sonoro que es propio de la nueva generación, para poder percibir —más allá de una aparente agresividad— las reales cualidades de su imaginación, aunque el oficio experimente aún algunas incertidumbres.

El *Domaine musical* será fiel a este programa, ya que propone

—un Festival Schoenberg: *Oda a Napoleón, Serenata, Pierrot lunaire;*

—*obras tan importantes como la Suite Lyrique* de Berg, los *Estudios para piano* de Debussy, y los de Bartók;

—una importante selección de Webern;

—la audición integral del *Arte de la Fuga* de J. S. Bach;

—estrenos, repeticiones, obras recientes; los compositores cuyas obras se ejecutarán son, para Italia: Maderna, Nono; para Alemania: Stockhausen, Henze; para Bélgica: Pousseur; para Francia: Messiaen, Le Roux, Barraqué.

El *Domaine musical* ha invitado, para dirigir los diversos conciertos, a Herman Scherchen, Hans Rosbaud, Rudolf Albert; invitó al Cuarteto Parrenin y al pianista Paul Jacobs para interpretar las obras de música de cámara.

Esperemos que los cinco conciertos de esta temporada puedan reunir, como el año pasado, un público cuya adhesión espontánea asombró hasta a los más escépticos. Así se irá deshilachando una leyenda perniciosa acerca del hermetismo de la creación actual.

50. PEQUEÑO EDITORIAL*

La repercusión de los conciertos del *Domaine musical* provoca en ciertas plumas destempladas intentos de explicación —más emocionales que lógicos— cuya sustancia se reduce principalmente a: snobs, gentes de mundo, capilla, incluso política.

Hemos comenzado en el Petit-Marigny: pequeña capilla. Proseguimos en la Salle Gaveau: siempre capilla. Acabamos de comenzar nuestra temporada con una Salle Pleyel colmada: todavía capilla. Si llenáramos el Velódromo de Invierno, no hay ninguna duda de que se nos aplicaría aún esta prolífica palabra, pues la cópula política-capilla se prolongaría a gusto.

¿Y quién frecuenta estas pequeñas, medianas y grandes capillas? Dos categorías: las gentes de mundo, de las que bien se sabe que no entienden

* Programa del concierto del "Domaine musical" del 14 de diciembre de 1957 (temporada 1957-58, quinto concierto).

nada —sobre todo las "mujeres de mundo"— pero que tienen plata; los jóvenes "hirsutos" y ligeramente mugrientos que se distinguen por ciertos detalles de su atuendo, tan pintorescos como el cuello duro —de estos energúmenos, se sabe muy bien que atan su entusiasmo-cacerola a la cola de cualquier perro, siempre que ladre—. También, en opinión de nuestros censores, el éxito de los conciertos del "Domaine musical" se debe al hecho de que se dirigen a un público de sordos.

Gentes de mundo, y vosotros, jóvenes hirsutos, tengo entonces que asumir vuestra defensa y subrayar en primer término la asiduidad que manifestáis en vuestra frívola e irritante sordera. He aquí vuestra culpabilidad principal: pensáis, con perseverancia, que Webern es un músico más importante que el estimable X...; persistís en interesaros más en las creaciones de Stockhausen que en las del incomparable Y...; os obstináis en estos gustos enfadosos, y he aquí por qué... ¡vuestra hija es sorda! ¿Captáis la agudeza de este razonamiento, y su verosimilitud?

¡Pero consolaos! Vuestra cohorte, queridos snobs, aumenta de año en año, y vuestros ridículos censores se clasifican ellos mismos en una categoría que amenaza con volverse cada vez más restringida. Magnífico péndulo: pronto serán ellos los snobs, los "unhappy few"... Mientras tanto, ¡justificad estas prerrogativas que se os atribuyen, mostradles vuestro esnobismo!

A decir verdad, desde hace cinco años vuestros ridículos censores nos han proporcionado con sus plumas destempladas el más monumental catálogo de tonterías que puede proferir una persona —¡sólo sobre Webern poseemos cada tesoro!—. Este repositorio bastaría con largueza para justificar vuestro esnobismo, y aún más... Nos reservamos el placer de extraer de él algún día un florilegio que os dedicaremos.

¡Exhibid pues vuestro esnobismo contra ese medio que se dice justo, aunque sólo muestre la falsedad más mediocre!

¡Exhibid vuestro esnobismo contra esas virtudes que quieren pasar por eminentemente nacionales, mientras que sólo son el sello de un provincialismo estrecho y limitado!

¡Exhibid vuestro esnobismo contra todo lo que se os querría hacer pasar por "humano", y que se resume notoriamente en un delirio simulado sobre el olor de una vieja pantufla!

¡Jóvenes "hirsutos", "damas de mundo", y todos vosotros que asistís *también* a nuestros conciertos, exhibid vuestro esnobismo, con nosotros —y nunca será bastante— contra la estupidez!

51. EXPERIENCIA, AVESTRUCES Y MUSICA*

¿Qué es la música experimental?

Es una maravillosa definición, encontrada hace poco, que permite encerrar en un laboratorio autorizado, pero vigilado, toda tentativa de corrupción de las costumbres musicales. Luego de haber circunscripto de esta manera el peligro, los buenos avestruces se vuelven a dormir, y sólo se despiertan para patalear furiosamente al comprobar, con amargura de corazón, los periódicos estragos de la "experiencia".

"¡Señores Nuestras Conciencias, y así en lo sucesivo, entrad en vuestras valijas! Vuestros chillidos reprobatorios y masoquistas contribuirían a desacreditaros.

¡Y qué!, nos dirán. Acabamos de *ver* vivir un gran momento, de sufrir una profunda conmoción. Como verdaderos catecúmenos, hemos organizado *congresos* para propagar el buen método; hemos comido por largo tiempo langostas y hablado frente a espejos desérticos. Ahora que nuestro soplo ha llegado a crear un tenue vaho, que la duda se ha atenuado, ¿queréis sustraernos el beneficio de nuestras maceraciones?

¡Almas seráficas! Dignaos colgar vuestros fantasmas de todas las perchas que queráis elegir. Ha llegado el tiempo en que tendréis que abolir los espectros austeros, que conjurar vuestros pequeños demonios. Sabíamos, desde hace días, que teníais la obsesión del nivel de agua y del pretil; no nos sorprende para nada que vociferéis ahora tratando de guardar como vuestros esos preciosos atributos —como primicia en las páteras—. Simplemente nos fastidia la impudicicia de vuestras protestas; sobre todo, en nombre de qué os rebeláis.

Preciáis en mucho el pertenecer a esta eminente raza del *homo discipulus*; os vanagloriáis de haber sido alumnos de este gran maestro, o de aquél; de haber recibido sus consejos únicos, de haber conocido sus primeras o últimas voluntades, alimentáis con recuerdos obscuros vuestra colección de poliedros, y a fuerza de veladas fúnebres y de olores enmohecidos os hacéis la ilusión de existir en una tradición. ¡En qué tradición, salvo aquella del confort cinerario, podríais no asfixiaros, oh queridos transparentes!

Con intención conciliadora, se nos dirá que habéis sido útiles. Seguro, pese a vosotros habéis servido como escalones necesarios. ¿Pero hay nada

* *Nouvelle Revue Française*, Nº 36, diciembre 1955, pp. 1174-6.

más ridículo que una escalera vacía, único testigo del avión que ha decolado?

¡Cómo desarrollaría esta notoria prosopopeya! ¡Qué diálogo imaginaría entre estas escaleras sobre un fondo de cielo desnudo! O también, aproximadamente, fragmentos conversados entre esos dos zapatos vacíos —y que apestan— con cuya visión comienza una seguna vez *Esperando a Godot*. De prosopopeya en prosopopeya es probable que nos cansáramos bastante rápido de esta existencia larval que se escuda impunemente en los túmulos.

Después de haber representado los Bautistas, nuestras admirables camisas vacías quieren gozar ahora de las prerrogativas de Pío; excomulgan bajo el estigma de experimentales a todas las nuevas escrituras que ya no se desviven por descifrar. Observan en tan buen camino a esa categoría de "periodistas" que asumen los perros aplastados de la música mientras corren por las salas de concierto —como otros por las comisarías— para la cosecha cotidiana.

Y deciden que el Gran Maestre de la orden es el matrícula AS-74, no el matrícula AW-83; y proclaman que AW-83 se estimaba él mismo inferior a AS-74, y que por lo tanto hay que tomar ese camino de humildad; y declaran que AS-74 y su satélite AW-83 han descubierto (superlativamente, exclamativamente) tantas posibilidades que es vano, "experimental", descoyuntarlos; y parten, a fin de cuentas, a la pedregosa búsqueda de Offenbach y de Verdi, si no intentan divinamente comprobar la lucidez verde de IS-82.

Los más anodinos entre los papeles habituales tienden por lo menos a una "presencia"; en cuanto a estos transparentes ladradores, están desprovistos de ella en muy grande medida. Ojalá que esos miserables-desolados-tristes-clowns-de-magro-delirio no hagan de la música contemporánea una especie de corte Luis XIV cuya etiqueta habría sido redactada por un Saint-Simon enloquecido. Sobre todo, que no olviden que no son nada

("Y nada, como bien sabes,
Quiere decir nada o poca cosa");

lo que no han sabido hacer en veinte o treinta años —es decir, dejar de ser discípulos o epígonos—, que no reprochen a una nueva generación por haberlo realizado. La antigüedad nunca fue un privilegio deseable; sólo son computables los testimonios de una actividad, las obras. Puesto que esos renacuajos débiles sólo supieron hacer pálidos plagios, inexperimentales, y cuánto, que se callen. El silencio es ya su único recurso de gracia posible: hacerse olvidar.

No existe la música experimental: querida utopía; pero hay una línea muy real de división de las aguas entre la esterilidad y la invención. Los avestruces-trípudos nos indican convincentemente que hay *peligro*... plegando bien las alas y escondiendo la cabeza.

52. DIEZ AÑOS DESPUES*

¿Qué es un concierto? ¿Como debe concebirse una serie de manifestaciones musicales?

Se trata, ante todo, de una idea directriz transmitida por ejecutantes a un público determinado.

Por no tener una concepción clara de este medio de comunicación, la mayoría de los conciertos "clásicos" o "contemporáneos" zigzaguean en lo que se puede llamar literalmente una "no man's land". Si se hace de una reunión musical un museo malsano o un panorama ilegible, es seguro que no se atraerá, no se interesará a nadie, sino a los aficionados a las estadísticas, y aun así...

Se debería considerar, en principio, que el concierto es un medio de comunicación, un contacto vivo entre seres activos, sean oyentes o creadores. ¿Pero es éste el caso en la mayoría de las manifestaciones musicales que se nos proponen? Sin querer hablar de puras exhibiciones deportivas (que ofrecen menos interés que el circo o el estadio), de las perpetuas sesiones de redescubrimiento, de los ágapes amistosos, los conciertos parisienses no están especialmente hechos para excitar el apetito del aficionado. Contribuyen a ello muchas causas, que nos llevarían rápidamente a la más áspera polémica si quisiéramos analizarlas en profundidad. Influencias personales, letargias crónicas, desinterés de los poderes públicos: he aquí, como cabezas de capítulos, otros tantos Caribdis y Escilas.

Un combate de lapiceras no podría por sí solo superar esta inercia; las medusas permanecen impávidas. A veces fracasan, y se deshidratan peligrosamente; pero llegan algunas corrientes favorables, ¡y se recuperan saciadas de sal y de serenidad!

Demostrar el movimiento andando, tal es la finalidad.

Cualquier niño pequeño diría, si pudiera, que no es tan cómodo caminar como les parece a los adultos. El movimiento se aprende, ligado al equilibrio, por supuesto; pues en lo que toca a la caída, se sabe, por lo demás, que es "innata"...

He decidido hace diez años —consecuencia de estas eminentes reflexiones— crear conciertos para que se restablezca una comunicación entre los compositores de *nuestro* tiempo y el público interesado en la promoción de *su* época. De ahí la falta de eclecticismo reprochada tan a menudo al *Domaine musical*. Sin embargo, es su virtud y su fuerza.

* *Cahiers Renaud-Barrault*, Nº 41, diciembre 1963, pp. 360-369.

¿Por qué me vi llevado a encargarme de esta actividad? Diría sin vacilar que me vi forzado por las circunstancias; pues aunque uno no entrevea exactamente a qué trabajos forzados obliga la organización misma de los conciertos, puede muy bien suponer que su tranquilidad personal resultará seriamente perturbada. Confieso que experimentaba y que experimento todavía una extrema repugnancia a que un compositor se entregue a la actividad que representa la organización de una serie de conciertos.

Sin embargo, compositores-funcionarios que se creían protegidos en sus fortalezas se rehusaban a todo contacto con lo que estimaban risible, irrisorio, caduco, despreciable, carente de interés, antifrancés, abortado, insignificante, indigno, inútil, dañino, peligroso, cosmopolita, mittel-europeo, ectoplásmico, inorgánico, inconsistente, invertebrado, freudiano, inoportuno, gris, triste, enfermizo, degenerado, espectral, malsano, etc. (¡Todos estos adjetivos se emplearon una u otra vez!) Tales argumentos fueron retomados muchas veces por críticos que por haber soplado demasiado el clarín perdieron el magín. Compositores y críticos de esta calaña no percibieron que las fortalezas en las que se creían sólidamente protegidos de la vista y al alcance de los jóvenes indeseables, sólo eran, en realidad, miserables acuarios: se podían seguir sin excesivo esfuerzo sus mezquinas evoluciones de pulpos reticulares (¡les faltaba la tinta, figúrense!) y deducir la deficiencias de sus radares orgánicos.

Frente a estos maestros-nadadores o reyes- cantores, elemento acuático por excelencia, había exploradores deficientes, cuya máxima cualidad era la de "discípulos" (nada menos que bienamados, por otra parte) y que se preciaban de ello. Su amateurismo era flagrante, pero la extrañeza y la rareza los hacían pasar por magos; luego se vio que eran más bien charlatanes.

Consecuencia de este estado de "cosas": los conciertos de música llamada "contemporánea" eran obra de reyezuelos que defendían encarnizadamente su falsa moneda, o la dote de herederos débiles que derrochaban y desvalorizaban la verdadera moneda. ¿Puede satisfacernos semejante mascarada? Recuerdo la auténtica vergüenza que experimenté respecto de ciertas manifestaciones de música contemporánea en que obras de arte de nuestra época eran abominablemente desfiguradas por manos y hombros de directores tan grotescos como incapaces; me acuerdo también de la irritación irreprimible que sentí respecto de manifestaciones de falsarios decididos a borrar las pistas. ¡Ni la más mínima honestidad intelectual, ni la más mínima habilidad manual: tal era el magnífico dilema ante el cual pretendían bloquearnos!

¿Íbamos a abdicar ante una fachada tan sólida en apariencia, tan frágil de hecho? ¿Podíamos contentarnos con que se nos mirara como teóricos dudosos? Se hablaba de nuestra música, pero justamente para decir que sólo era posible hablar de ella: era, según parecía, inejecutable, y no era en absoluto viable porque no encontraba ningún público. Esto equivalía a "suponer el problema resuelto". Nuestra generación debía mostrar que sa-

bía hacerse ejecutar y encontrar su público, *el* público; debía probar que todas las discusiones a este respecto eran una artificial ocupación de "señores" bien poco seguros de sus derechos. Más simplemente, ¿podíamos prescindir de este medio elemental de comunicación que es el concierto? ¿Íbamos a seguir soportando que se nos prohibiera el contacto con el exterior? Validos de nuestro buen derecho y de nuestra juventud, queríamos poner fin a discusiones absurdas sobre la sombra de una sombra. Dos deseos nos guiaban: hacer conocer por fin a los clásicos de la música contemporánea, y esto en ejecuciones al abrigo de los reproches de incompetencia o de amateurismo; presentar las obras de los compositores realmente contemporáneos en ejecuciones cuidadosamente puestas a punto. Se produciría por lo menos una mejora: las polémicas ya no se fundarían sobre artículos, sino sobre obras. Teníamos incluso derecho de esperar que al quedar absorbido este aspecto negativo, la música actual tomaría un rostro nuevo a los ojos del público. La "modernidad", a la vez temida y deseada, posee en sí misma una notable fuerza de propulsión: basta ofrecerle el primer pasaje para que haga irrupción en un medio esclerosado con una violencia corrosiva (pese a que una vez pasada la erosión inicial, haya que llenar el valle...). ¡Ah, qué simple sería todo sin una pregunta-barrera!: *¡quién* va a tocar las obras cuya joven y vulnerable inmortalidad queremos presentar?

Se planteaba entonces de una manera aguda el problema de los ejecutantes, de sus cualidades técnicas, de su adaptación estilística. Creo que al comienzo no se podía tratar de resolverlo sino apelando principalmente a un grupo de músicos que se conocían bien, pues habían hecho sus primeras proezas profesionales en el Teatro Marigny, en las diversas músicas de escena que Jean-Louis Barrault nunca dejaba de emplear. Esta amistad resolvió de golpe muchas dificultades: nada de discusiones sobre gustos, repulsiones; un entendimiento inmediato sobre la calidad de la interpretación. Si se leyera la lista de los instrumentistas que participaron durante diez años en nuestros conciertos, se deberá ver en ella, ante todo, una lista de solidaridad. Pero no sólo eso. Los intérpretes han sido los principales auxiliares de nuestro trabajo de prospección, y nos ayudaron a encontrar el estilo instrumental de nuestra época. Es seguro que la virtuosidad de algunos de ellos incitó a los compositores a escribir para ciertos instrumentos más bien que para otros; recíprocamente, por otra parte, la literatura musical de hoy ha dado a algunos instrumentos un "repertorio" que no esperaban... Así se produjeron modificaciones que transformaron estos aspectos de la práctica musical, y forjaron un estilo de interpretación que refleja fielmente el pensamiento actual. Además, las ejecuciones de los clásicos contemporáneos, en particular de los tres Vieneses, fueron preparadas durante largo tiempo, con el número de ensayos necesarios; una vez asimilados los problemas puramente técnicos de las obras, quedaba aún bastante tiempo para no ocuparse ya sino de la interpretación misma del texto. En este sentido, hemos tratado en lo posible de dar ejecuciones-modelo que expresaran al máximo el valor de las obras. Antes de discutir

sobre la estética o el mérito de ciertas posiciones históricas, había que proponer, por lo menos, objetos irreprochables. Sin la fe del carbonero hubiere sido difícil convencerse del valor de ciertas obras maestras, de las cuales no se respetaban ni los tempi, ni los matices, en suma, algunas de las indicaciones más esenciales. Lejos de hacer tomar conciencia de las obras maestras, tales interpretaciones en verdad las escamotean: de ahí nuestra preocupación primordial de las ejecuciones-modelo. Si se produjeron algunos "accidentes", resultaron tanto más notables porque eran más raros y contrarios a nuestra "línea general"...

Con los clásicos contemporáneos que dimos en primera audición en París se podrá calcular fácilmente el "retraso" de estas primeras audiciones, que es poco halagüeño para una capital internacional: prueba ineluctable de que la "clase dirigente" musical se había preocupado muy poco, incluso después de la Segunda Guerra Mundial, de reconocer de buena fe los únicos valores reales de esta época.

Tomemos a Webern, por ejemplo: 20 números de opus —de los 31 que incluye su catálogo— fueron dados en primera audición en conciertos del *Domaine musical*; la *Passacaille op. 1*, compuesta en 1908, fue ejecutada por primera vez en París en 1958, ¡con cincuenta años de retraso! La *Segunda Cantata op. 31*, compuesta en 1941-1943, fue ejecutada por primera vez en 1956, ¡con trece años de retraso solamente! Berg no tuvo mejor suerte: el *Cuarteto op. 3* tuvo que esperar cuarenta y cinco años y las *Tres piezas para orquesta op. 6* cuarenta y tres años, antes de tener el honor de una primera audición en París.

¿Estas cifras no son lamentables? ¿No constituyen la mejor prueba de la incuria de la "clase dirigente" musical en Francia? ¿No justifican ampliamente nuestra protesta ante tal estado de cosas y nuestra voluntad de desquiciarlo todo ante este letargo organizado? En otros términos, nos incumbía dar al público una "información" sobre la música contemporánea que ya no fuera vergozosamente trunca; esta simple información reduciría por sí misma ciertos valores hipertrofiados y neutralizaría muchas prevenciones alimentadas por polémicas sin objeto.

Tarea que hemos proseguido sin cejar, y que se reveló fructífera, eficaz.

Después de haber restablecido una visión más exacta del período histórico directamente precedente, podíamos hacer oír las obras de nuestra generación en un clima liberado de la ignorancia. En efecto, nos proponíamos por cierto no limitarnos a un conocimiento histórico rectificado; promover una música "nueva", ése seguía siento nuestro objetivo fundamental. Por ese motivo, los compositores ya no tuvieron que esperar cuarenta años para que los oyeran. Que no se crea en una especie de deseo publicitario; para un compositor, oírse es una condición capital: su experiencia viene del contacto directo que tenga con los problemas de ejecución... ¡o de ejecutantes! Controlar cuestiones de oficio —¿ciertas combina-

ciones instrumentales suenan como se ha deseado? ¿Ciertas dificultades son "rentables"?—, verificar no sólo los detalles de escritura sino el sentido mismo de la obra, encontrar por la práctica formas insospechadas de "comunicación", son las inmensas ventajas que aporta al compositor la ejecución del trabajo que acaba de terminar. Además, el contacto directo disuelve automáticamente la cuestión insidiosa y artificial de la relación de la música con su público: la obra nueva, experiencia vivida a la vez por el compositor y por el público, se inserta en una red de relaciones más o menos armoniosas, más o menos tensas, ireemplazables por el intercambio que establecen. No tendremos la petulancia de afirmar que hemos presentado obra maestra tras obra maestra; por otra parte, no soñaríamos con afirmar semejante cosa, por la buena razón de que lo consideramos superfluo. Cuando elegimos las obras tenemos en mente, por supuesto, criterios de calidad, pero no son los únicos. No somos un museo para las generaciones futuras; presentamos lo que nos parece más susceptible de despertar interés. La realización está a veces bastante lejos de la intención; lo sabemos y no dejamos de presentar ciertas obras porque muestran una dirección: podrán seguir otras producciones, más convincentes, que mostrarán en una forma verdaderamente lograda la justeza de ciertos puntos de vista, descubiertos al comienzo por tanteos, con las mil incertidumbres que implica la exploración inicial.

Con la lista de los compositores que hemos presentado en París por primera vez, se verá que nuestra elección no ha sido de entrada tan mala. Ciertos nombres se afirmaron con un particular esplendor, y si se prescindiera de su personalidad sería muy difícil imaginar la evolución actual de la música; hace diez años eran apenas nombres... Podría detallar las obras más importantes que hemos revelado, pero bastará leer nuestra lista con bastante atención y perspicacia para que resulte ocioso todo comentario.

¡Nos hemos mantenido hasta ahora en alturas "intelectuales"! Sin embargo, el fenómeno concierto es *también* un problema económico. Aunque los compositores no "cuesten" nada (son realmente las personas menos exigentes del mundo...), la organización material, los ensayos, los instrumentos, etc., exigen un presupuesto importante. Especialmente en nuestro caso, pues queríamos ofrecer ejecuciones cuidadas que suponen un capital considerable. ¡Nada de mendicidad! ¡Nada de caridad! Me explico: no podíamos contar en absoluto con el apoyo de los "funcionarios" de la vida musical: nos miraban con indiferencia, si no con hostilidad; no queríamos pedir constantemente a los músicos que vinieran a *donar* su tiempo para sesiones de trabajo esforzado. Por otra parte, queríamos una independencia total en la elección de los programas, pues la experiencia muestra que los "comités" son a menudo nefastos, que degeneran rápidamente en zonas de influencia, que su anonimato preludia todas las maniobras: había que asumir a plena luz las responsabilidades personales.

¡Estas diversas exigencias son extremadamente difíciles de conciliar!

¡Plantean el problema del mecenazgo, más aún, el de los mecenas! He tenido la suerte de encontrar en mi camino amigos-mecenas a la altura de todas las situaciones. ¿La menor paradoja del *Domaine musical* no es el que deba su nacimiento a dos actores de gran renombre?

Cuando estuvo a punto el proyecto del Petit Théâtre Marigny, se pensó en dar su lugar a la Música; no era cuestión de recaer en las rutinas de un eclecticismo moderado, sino de luchar por el reconocimiento de un pensamiento realmente moderno. El único entusiasmo responsable que encontré fue en Madeleine Renaud y en Jean-Louis Barrault, estoy lejos de olvidarlo. Digo bien: responsable, pues ante mis inexperiencias de organizador y mis presupuestos aproximativos, no hubo de su parte ninguna reticencia. ¡Dieron sin cálculos el apoyo que habían prometido! Quiero agradecerles hoy efusivamente que hayan efectuado ese "lanzamiento" con fuerza y flexibilidad...

Mme. Suzanne Tézenas tomó valientemente su lugar y se dejó imponer, con buena voluntad, la presidencia del *Domaine musical*: una carga, mucho más que un honor... Pues el mecenazgo *se organiza*, y hace falta mucha paciencia, perseverancia y habilidad. Sin ese mecenazgo organizado, nuestros conciertos no habrían podido durar más de dos años; siento una inmensa gratitud hacia todos nuestros "benefactores", y resumo este homenaje colectivo en la persona de Suzanne Tézenas, con quien el *Domaine musical* tiene una deuda infinita.

Puesto que estoy en este capítulo de agradecimientos, debo expresar mi reconocimiento al público en general, sobre todo a los "abonados", cuya lista siempre ha sido reconfortante entre las vicisitudes e incomodidades... Hay que mencionar muy especialmente a ese público: ¡es él el que *hace* nuestros conciertos! Hemos comenzado en una sala que se agotaba más o menos con doscientas localidades: comienzos muy modestos para una ciudad de la importancia de París. Ahora, en el Odeón, nos ocurre a veces que tenemos que tocar a boletería cerrada. Como ya no se puede hablar de conciertos confidenciales, se trata aún en ocasiones de minimizar su alcance forzando un poco el concepto de capilla... ¿Hay que resignarse ante la mala fe persistente que se trasluce en ecos o articulejos? ¡No! Diez años de evolución en la vida musical nos han probado con holgura que esos obstáculos enanos no pueden nada contra la vitalidad de un movimiento. ¡Cómo nos habría gustado que nuestros adversarios fueran al menos inteligentes! Por lo menos habríamos aprovechado su aguijón. Pero no, sólo lo trivial y lo convenido. Retengamos los nombres de los observadores atentos de nuestra acción, que la siguieron con simpatía, pues sus reservas, cuando las tenían y por grandes que fueran, no les impidieron en absoluto comprobar el lado positivo de las ideas y de las obras nuevas.

Todo esto ha constituido, en definitiva, un *movimiento*. Contrariamente a la mayoría de los movimientos, no hemos comenzado con un manifiesto. Hubo sin duda artículos polémicos, ensayos teóricos, tomas de posición deli-

beradas. Sin embargo, nunca hemos pensado en firmar una declaración común de tipo flamígero. Con más eficacia, a mi parecer, hemos realizado día a día la historia de la música. Pensábamos (lo digo en plural: me refiero a esta generación de compositores que se *reconocieron*, en la inmediata posguerra, por ciertas maneras de comportarse) que el tiempo de los manifiestos está ridículamente perimido. Por lo tanto hemos demostrado —con buen sentido, se convendrá— el "movimiento" andando.

53. UN ESTABLO PARA JARRY*

Cuando el compositor está sumergido en la obra en devenir; no hay ninguna duda de que *se forja* él mismo una psicología de infalibilidad a corto plazo; sin esa brújula provisoria —"tengo absolutamente razón"— vacilaría en aventurarse por tierras vírgenes.

Este reflejo es un reflejo sano, le permitirá llevar a cabo el periplo imprevisto que debe cumplir antes de terminar su trabajo. Sin embargo, le es indispensable estimar sobre la marcha las distancias recorridas, establecer las coordenadas, en suma, asegurarse de que no se desvía de su propósito.

No me propongo insinuar que el resultado final exija una perfecta identificación con el propósito inicial —uno planea hacer un retrato y se encuentra con que le salió una naturaleza muerta—. (Henry Miller ha descripto sabrosamente la génesis de una obra maestra en la novela titulada "Llevo un ángel en filigrana". Querría por lo menos citar: "Ud. podrá decir, esta obra maestra es un accidente, y es muy cierto.") Pero también lo es el Salmo 23.

"Todo nacimiento es milagroso e inspirado. Lo que aparece ahora ante mis ojos es el fruto de innumerables errores, de retrocesos, tachaduras, vacilaciones; es también el resultado de la certeza"; y: "El mundo de lo real y de la falsificación está detrás de nosotros, le volvemos la espalda. De lo tangible hemos sacado lo intangible..."

Desde este punto de vista, la música actual, aunque se haya resuelto perfectamente el problema de su paternidad, está lejos de dar lugar a una síntesis general: según los años, se ha fijado, hipnotizado, sobre un problema, un caso en particular.

Se pueden prácticamente "datar" una cantidad de partituras —epigonales, por cierto— según el carácter de las preocupaciones que *sufren*, de las tentaciones a las que ceden, del frenesí que las posee; es de temer que se

* Proyecto de prefacio a la edición francesa de *Penser la musique aujourd'hui* (1964). Publicado en *L'Express*, febrero 1963.

trate de una especie de oleada colectiva que ha traído consigo estas diversas fijaciones.

Epidemias temibles y regulares: hubo el año de las series cifradas, el de los timbres recién entrados en el uso corriente, el de los tempi coordinados; hubo el año *estereofónico*, el año de las acciones; hubo el año del azar; ya se puede prever el año de lo informal: ¡la palabra tendrá éxito!

Que no se sospeche de mi parte una polémica demasiado fácil de enfrentar, pues los argumentos sobreabundan, y los talentos serviles y menores: por esa razón, no la iniciaré; me limito a comprobar que toda colectividad, sobre todo cuando es restringida, como ocurre con una colectividad de compositores, genera fetichismos cambiantes; del número, de los grandes números, del espacio, del papel, del grafismo (de los graffitti, también), de la (no) psicología, de la información, de la acción —¡en consecuencia, de la reacción!—, del quizás, del por qué no, del qué se dirá...

Es muy fácil comparar la mentalidad de semejante colectividad de epígonos con la de las tribus "primitivas": los mismos reflejos respecto de los fetiches a los que se ha apostado. Se cuenta que en ciertas tribus de África, si el ídolo adoptado no ha prestado los servicios que se esperaban de él (o de ella), se lo mutila y, finalmente, se lo tira a la basura cubierto de escupitajos e injurias, para buscar otro, eventualmente más benéfico.

La tribu de los epígonos no procede de otra manera: se precipita con voracidad sobre un medio determinado cuyos orígenes y necesidad es evidente que no percibirá, puesto que lo aísla de todo pensamiento conductor lógico; le da aplicaciones estandarizadas, y luego de agotar rápidamente sus encantos aparentes, como es incapaz de captar su rigor interno, tiene que encontrar a toda costa un nuevo tubo de oxígeno; el hormiguero espera el choque que va a enloquecerlo y lanzarlo al ajetreo de la mudanza. Se convendrá en que tal práctica (diciéndolo con crudeza) tiene más que ver con un burdel de ideas que con la composición.

Era útil, sin duda, que estos fetichistas se hayan dado vía libre, pues tuvieron el mérito de esclarecer la situación; y no lo digo como una paradoja. Un período como el nuestro experimentará una expansión más rápida, vista la mayor facilidad de difusión, pero el "epigonismo", a decir verdad, no es un hecho particularmente notable en lo tocante a novedad; es incluso un mal necesario; aviva la atención con mayor rapidez y menor costo respecto de la caducidad de ciertos procedimientos, la no validez de ciertos razonamientos —demostración *ab absurdo*—; pone en guardia y mantiene alerta a toda conciencia creadora, que tendería a deslumbrarse con las nuevas maravillas encontradas y a caer en la trampa narcisística de los espejos que ella misma fabrica.

El "epigonismo" puede considerarse como la crítica más aguda, aunque sería erróneo sentirse irritado por ella, sea porque es involuntaria, o porque puede ofrecernos provechosas lecciones. Más aun, el campo creador no ha terminado de enriquecerse con los resultados que el epigonismo aporta, negativamente.

No obstante, si hay que ver las cosas como son, yo afirmo que todos estos diversos fetichismos provienen de una falta profunda de intelectualismo. Este enunciado parecerá extraño, mientras que en general se juzga la música de nuestros días como hiperintelectual; puedo comprobar, por el contrario, en numerosos aspectos, una regresión mental indudable: por mi parte, no estoy dispuesto a admitirla.

El choque tiene un poder cuyas virtudes se agotan en seguida; la sensación se embota, el deslumbramiento se desvanece y deja una irritación segura, de haber sido "timado". Quien emplea sumariamente la estereofonía, no logra sino las delicias del Cinerama.

...El acto surrealista más simple, escribe André Breton en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo*, en 1930, consiste en bajar a la calle empuñando un revólver y tirar al azar, tanto como se pueda, hacia la muchedumbre.

Pero agrega esta nota: "Sí, me preocupa saber si un ser está dotado de violencia antes de preguntarme si en ese ser la violencia *transige* o no *transige*"; y más lejos, en la misma nota: "Este acto que digo que es el más simple, no me propongo evidentemente recomendarlo en especial porque sea simple, y reprochármelo equivale a preguntar burguesamente a todo no conformista, por qué no se suicida".

La actitud no ha variado prácticamente desde hace treinta años: reina la agitación y el palabrerío hasta que se descubren los problemas esenciales; entonces se los esquiva como una incongruencia: "burguesamente" debe bastarnos, como respuesta —¡es bastante trivial!—.

Así, nunca veremos el concierto más *simple*: desde el estrado, "tirar al azar, tanto como se pueda, sobre la multitud de oyentes, hacerles oír el ruido supremo —ese concierto aún no tuvo lugar, quizás por un simple malentendido entre actores y espectadores—; en su lugar, se maltratará a excelentes instrumentos que no pueden más: menguada compensación la de recoger las últimas confidencias de tapas de pianos sádicamente torturadas o los gemidos eólicos de las arpas alegremente palmoteadas. En lugar de un acto fundamental, absoluto, sólo habrá anécdotas impactantes.

La historia tartamudea, chochea; veamos: "No amamos el arte ni a los artistas" (Vaché, 1917); "No más pintores, no más literatos, ni músicos, ni escultores, ni religiones, ni republicanos, ni realistas, ni imperialistas, ni anarquistas, ni socialistas, ni bolcheviques, ni políticos, ni proletarios, ni demócratas, ni burgueses, ni aristócratas, ni ejércitos, ni policía, ni patrias, en fin, basta de todas estas imbecilidades, no más de nada, de nada, nada. *Nada, nada, nada*" (Aragon, 1920).

Pero en 1928, en el *Tratado del estilo*, el mismo Aragon ya había replicado: "Es así como todo el mundo se puso a pensar que nada vale la pena, que dos y dos no suman necesariamente cuatro, que el arte no tiene ninguna clase de importancia, que es bastante malo ser un literato, que el silencio es oro. Trivialidades que hoy se usan en lugar de flores alrededor del sombrero...".

"No hay ningún inmundo pequeño burgués que se sorbe aún los mocos en la falda de su señora madre, que no se pirre por pinturas idiotas..."

"Mátense, o no se maten. Pero no arrastren por el mundo sus babosas de agonía, sus carroñas anticipadas, ni sigan haciendo asomar de su bolsillo esas cachas de revólver que reclaman invenciblemente la patada en el culo."

Hay mucho de divertido en este pequeño juego de citas; abreviemos; basta desplazar algunas palabras para que estas frases se apliquen perfectamente a ciertas excrecencias y enmohecimientos de nuestro días.

Los músicos siempre han tenido, en su sector, cierto retardo respecto de las revoluciones que ocurrían en otros campos: en música Dadá tiene ahora prestigios (e ingenuidades) que hace largo tiempo perdió en todas partes, y sus etéreos biombos ocultan, bien o mal, la amable miseria del diletantismo rosa.

Hemos aprendido de Nietzche que Dios ha muerto, y luego, de Dadá, que el Arte ha muerto: lo sabemos muy bien; no hay ninguna necesidad de remontarnos al diluvio y querer a toda costa hacernos repasar escolarmente demostraciones que fueron brillantes. Necesitaríamos el mondadientes de Jarry para limpiar este establo en miniatura.

La institución y sus virtudes...

54. POR QUE LE DIGO NO A MALRAUX*

André Malraux acaba de tomar con displicencia una decisión referente a la música en Francia, que me parece irreflexiva, irresponsable e incosecuente. Ha accedido así al deseo del Comité Nacional de Música, que pretende ser eminentemente representativo de todas las ramas de nuestra corporación. En realidad, ese comité no representa, en mi opinión, sino a las personas que lo componen, que disponen de ocio para formar comités... La personalidad de su presidente, Jacques Chailley, sólo me lo hace más sospechoso; el escamoteo de último minuto por Nestor Milhaud no podría sino agravar esta sospecha. Habría sido necesario un juego de prestidigitación más hábil para producir la ilusión, pues esta mascarada sólo acentúa los relieves.

La decisión de Malraux fue una decisión de compromiso, la peor: como no quería desautorizar a Biasini[1], pero deseaba aplacar a los músicos

* *Le Nouvel Observateur*, N° 80, 25 de mayo de 1966.

[1] Encargado de la dirección del Teatro y de la Música (hasta que ésta quede a cargo de Landowski) en el ministerio de Asuntos Culturales (nota del *Nouvel Observateur*).

"oficiales", dividió la pera en dos: una mitad, los teatros, queda en manos de Biasini; la otra mitad va a las uñas de Landowski. Y la tercera mitad, quiero decir la música en la radio y en la televisión, permanece entre las falanges del ministro de la información.

He aquí lo que se puede llamar una verdadera reforma: ¡positiva, productiva! No se trata de dividir para reinar; se trata de dividir para conquistar la propia tranquilidad.

Siguen entonces planteadas las dos cuestiones fundamentales: 1) ¿es bueno separar la música de la acción cultural general? 2) ¿es bueno confiar la administración de la música a un compositor?

A estas dos preguntas, respondo categóricamente: ¡No!

No se puede organizar ahora la música a partir de circuitos esclerosados y envejecidos. Hay que apoyarse sobre organismos más generales, que comprendan tanto representaciones teatrales, exposiciones de pintura, como conciertos —y también, por otra parte, "magazines"—, como los que organiza el T.E.P. Este es el precio para tomar contacto con un público joven, renovado en su aspecto social y en sus aspiracions estéticas. Es una lamentable estupidez querer ignorar un fenómeno colectivo de semejante envergadura, y permanecer en un aislamiento que es perjudicial para el desarrollo mismo de la música y que probablemente cree, además, castas que se ignorarán mutuamente.

Por otro lado, el trabajo fundamental de reorganización de las estructuras musicales es un trabajo de especialista, y por ende de administrador. Un compositor es la persona menos preparada para asumir la administración general; siempre será un aficionado, empleado de tiempo parcial, a menos que renuncie a la composición y aprenda de arriba abajo este oficio especializado.

En el presente caso, separar los teatros de las asociaciones de conciertos equivale a renunciar de golpe a resolver el problema del empleo de los músicos, mientras la única solución posible consiste en evitar los incesantes e improductivos forcejeos entre los teatros y las asociaciones de conciertos. Es evidente que al ser en lo sucesivo independientes estos dos servicios, se perpetuará una ambigüedad fundamental e improductiva —causa de toda la absurdidad y de las numerosas pautas ilógicas que rigen la vida musical en París—. En fin, la elección de Malraux recayó sobre un personaje grotesco e inconsistente. Como tiene poca imaginación en su música, no creo que llegado a este punto aporte mucha más a los problemas administrativos.

Por lo demás, me rehúso a separar una personalidad en varias tajadas, como el melón de Bernardino. Músicos como Chailley y Landowski se mostraron desde siempre extremadamente reaccionarios. No veo por qué, y bajo el efecto súbito de qué gracia, abdicarían de su radical conservadorismo al abordar la organización de la música francesa. Podemos estar seguros de que mostrarán gran escrúpulo en salvaguardar el academicismo y el polvo de la vejez.

Estas son las razones que me hacen decir definitivamente no a la iniciativa de Malraux. Y extraigo, para mí, las consecuencias.

Mi rol no es el de invertir el slogan habitual y justificar esta nueva consigna: "¡Lo que se ve en la vidriera, no se lo encontrará en el interior!". *Así, hasta que se tomen decisiones que no sean puras burlas, me rehúso a colaborar con todo lo que, de cerca o de lejos, en Francia o en el exterior, dependa de la organización oficial de la música.*

Que Malraux le pida a Bordaz[2] que envíe a Landowski a la Exposición de Montreal con la Orquesta nacional para tocar las obras completas de Chailley. Se le reirán en la cara. Que pida a estas mismas personalidades que emprendan, con la misma orquesta, giras por Estados Unidos, por Alemania, o vayan a Lucerna. También se le reirán en la cara. Que pida al público de las asociaciones populares que se apasione por estos eminentes músicos. Se le reirán en la cara por tercera vez (una de las formas posibles de renegar de San Andrés...).

Comprenderá entonces que la música es una cosa demasiado importante como para confiarla a manos débiles e incompetentes, para abandonarla a músicos "de aparato"...

Imagino que van a apurarse a hacer algunas liberales inyecciones de dinero para la próxima temporada. Luego de esta dosis de morfina, los problemas planteados por la enfermedad de la música seguirán sin solución. Entretanto, es verosímil que se agraven.

Pero me interesa que se sepa desde ahora que a mí no me engañan, y que para mí la solución actual es la peor, la más perezosa y la más estúpida.

Por lo tanto, me declaro en huelga frente a todo lo que sea organismo oficial de la música en Francia. Es una huelga que, por lo demás, no tiene nada de heroico, que puedo hacer sin ningún peligro de mi existencia. No es un secreto para nadie que me he ido a Alemania por no poder realizar en Francia nada que tenga una cierta envergadura. Los diversos países a los que he sido invitado, la única dificultad que me presentan es la de la elección. Prescindo fácilmente de las invitaciones oficiales francesas, porque tengo muchas otras a mi disposición.

Sin querer hacer demagogia, sólo lamento una cosa: no poder trabajar, por un cierto tiempo, con los músicos franceses. Hemos tenido ocasión de apreciarnos mutuamente; quedarán, por lo menos, algunos testimonos. Ni la desenvoltura de un ministro, ni el trabajo de antecámara de músicos "de aparato", me harán olvidar sus cualidades. En nombre de esta posibilidad que existe en Francia, y que algunos se ingenian en aniquilar, protesto por omisión. Puesto que al no depender de ningún medio de vida oficial, puedo permitírmelo, desapruebo tanto la desenvoltura fatigada del ministro como el ajetreado croar de los comités nestorianos.

[2] Encargado de organizar la participación francesa en la próxima Exposición universal mundial (nota de la redacción del *Nouvel Observateur*).

Se ha hablado, aludiendo a mí, de métodos hitlerianos y de führer. El clarín-tontín de servicio, de bajas miras y prosa blanduzca, hizo a este respecto algunos chapoteos y otros burbujas gredosas. Se podrá invocar a Coriolano... ¡Que pase Coriolano!

Sigo sin embargo persuadido de que la situación de la música en Francia no experimentará ninguna mejoría mientras se la confíe a compositores fracasados. Dirigir la música no es ni un honor, ni un cargo, ni un camino al reposo, ni un privilegio: es una función. Esta función requiere especialistas. Mientras no se lo comprenda, Francia seguirá siendo ese país en que se improvisa más mal que bien, y París, esa capital donde la música se volvió un apéndice irrisorio. Me rehúso a asociarme a tal estado de cosas, sabiendo cuántos recursos inexplorados hay en París y en la provincia, sabiendo igualmente que el desinterés no es la virtud cardinal de los médicos que Malraux ha llamado provisoriamente a la cabecera de la música enferma.

Esta toma de posición no compromete sino a mi propia persona, no al *"presidente honorario de los Artistas músicos de París"*. No quiero que el secretario general de ese sindicato sea de nuevo objeto de presiones telefónicas por parte de Landowski y de no sé muy bien qué funcionario del gabinete de Malraux. Así los susodichos personajes no podrán intimar a que se desmientan públicamente las palabras de su presidente. (Es muy importante revelar estos métodos de chantaje poco decorosos...)

Por otra parte, si el sindicato debe discutir con la nueva dirección de la música sobre cuestiones de orden puramente material, no tiene por qué verse en desventaja a raíz de mi toma de posición radicalmente hostil. Liberado de toda responsabilidad colectiva, y hablando sólo en mi propio nombre, me he sentido mucho más independiente para expresarme sin cortapisas sobre ciertos aspectos de una realidad que me parecen tan sórdidos como despreciables.

¿Es éste el único porvenir que nos está reservado: el de las lamentaciones, de la amargura y de la deserción?

55. ¿DONDE ESTAMOS?*

Formo parte de una generación que ya no es joven y que ha contribuido a cambiar probablemente el rostro de la música actual. Soy a la vez, digamos, un compositor y un ejecutante, es decir, he tenido ocasión de ocuparme mucho de cuestiones prácticas y en particular de la manera de

* Transcripción de una conferencia pronunciada en Saint Etienne el 13 de mayo de 1968. Publicación parcial en *le Monde de la musique*, nº 2, julio agosto, 1978, pp. 20-22. Texto completo, inédito.

desarrollar la música contemporánea; de desarrollar un contacto del público con la música contemporánea; tengo pues una posición intermedia en la edad y en la función. Por ello me parece importante plantearse ahora el problema, pues es tiempo de que nos lo planteemos, tiempo de ver exactamente adónde vamos. No hablo de determinar el porvenir, pues no se determina el porvenir, y quienes lo hacen por anticipado son más bien aburridos, pues se privan del privilegio de la innovación y de la aventura. Sin embargo, ya no estamos en el período del desbrozamiento, ya no estamos en el período en que se descubrían cosas con retraso. Estamos en un punto en que ya ocurrió un cierto decantamiento, en un período de reflexión en que, para ir más lejos, se debe reclamar justamente un poco de reflexión, no sólo por parte del oyente sino también del compositor.

Inmediatamente después de la guerra había grandes esperanzas para una generación, y en particular para esa generación que había comprobado los defectos y debilidades de sus predecesores y que marchó en seguida con un impulso muy vivaz y de descubrimiento, porque, ante todo, hacía tabla rasa. Debo decir que en los años 45 o 46 nada estaba listo y todo estaba por hacer, y tuvimos el privilegio de esos descubrimientos, y tuvimos también el privilegio de no hallar nada delante de nosotros, lo que a veces es difícil, pero facilita muchas cosas. He visto, por ejemplo, en la pequeña experiencia pedagógica (pues no soy muy buen pedagogo pero tuve dos o tres años de experiencia docente), que el problema se planteaba para la generación siguiente de un modo totalmente distinto de la nuestra. Hemos pensado al comienzo en una unidad de acción. Lo que descubrimos en los años 1945-50 era relativamente fácil, pues se trataba de un esfuerzo primordial tendiente a sentar las bases del nuevo lenguaje a partir de fuentes dadas, de fuentes recién elegidas. Este lenguaje se desarrolló de una manera que hubiera podido virar hacia el academicismo. Por ello cada uno comenzó, según su tendencia, a explorar su universo, lo que es perfectamente normal y deseable, porque el gran reproche que se ha podido hacer (y a veces con razón) a compositores de una misma generación y de diferentes países, es el de que se asemejan demasiado y siguen un camino excesivamente parecido. Este reproche ha caído muy rápidamente en desuso, pues al actuar y acentuarse con la edad los rasgos de personalidad, es seguro que las divergencias han ido aumentando. Hemos encontrado al final temperamentos capaces de expresarse con una libertad que todos habían buscado apasionadamente.

No quiero justificar ahora (en primer lugar, porque es demasiado tarde y ya no hay nada que justificar) esta trayectoria que nos ha llevado al punto en que estamos, pero querría decir, para comenzar, que la preocupación que nos había caracterizado frente a la generación precedente era la de un descubrimiento gramatical, la de una búsqueda formal para establecer un lenguaje musical seguro, sólido, y no sólo ligado a especulaciones más o menos vagas. Lo que nos parecía característico en relación con las generaciones que nos habían precedido era justamente lo vago de

las especulaciones, de las palabras de orden o de los slogans estéticos, que no tenían ninguna relación con el lenguaje musical en formas precisas, que lo fijara a largo plazo. Es decir, no queríamos encontrar simplemente, como un modista, modas para una estación, sino verdaderamente un lenguaje y soluciones de largo alcance. Estas soluciones pasaron por estrictas disciplinas, a veces exageradamente estrictas, en las cuales todo el mundo se sintió incómodo, pero por las que todos se vieron forzados a pasar. ¿Por qué? Porque para forjar un lenguaje hay que pasar por una disciplina extremadamente estricta y conocer, diría yo, el fenómeno de la abnegación. Si uno no niega, si no hace tabla rasa completa con todo lo recibido como herencia, si no cuestiona esa herencia, si no se plantea respecto a lo que lo ha precedido una duda fundamental en cuanto a la validez de las cosas, nunca progresará. Hay una duda fundamental, y que se ha ejercitado, hasta un control absoluto.

Una vez apliqué a una pieza que había compuesto, un título que luego no mantuve, y que tomé de Klee: "En el límite de la región fértil". Si se observa ese cuadro de Klee, se puede comprobar que también él pasó por periodos en que la geometría era casi más importante que la invención, porque era necesario entonces codificar la invención de una cierta manera para descubrir otra ingenuidad y otra codificación del lenguaje. Eso es lo que le ocurrió a nuestra generación. Al cabo de un cierto tiempo, se vio con claridad que eso no bastaba y que había que buscar más lejos, y más allá de una codificación precisa de un lenguaje, reencontrar las preocupaciones estéticas. Las habíamos escamoteado al comienzo, en todo caso las habíamos dejado de lado por un cierto tiempo, pues eran menos importantes y *bastante molestas* de resolver. Además, había una franqueza frente a las soluciones a descubrir y no queríamos embarazarnos con seudocuestiones estéticas, que en esa época habrían podido resultar singularmente prematuras. Dicho esto, luego de obtenido el lenguaje, o al menos la constitución de un lenguaje, cada uno volvió a encontrarse con problemas personales que lo arrastraron en una u otra dirección. Ahora hay una especie de segundo aliento a retomar, y se siente muy bien que una nueva generación explora todos los ángulos, en particular la gente más joven. Esa gran unidad con la que se habría podido soñar hace veinte años, resultó un mito, un engaño, pues se derrumba ante las diferentes personalidades que tomaron su propia dirección, a veces con una oposición violenta y bastante acentuada.

Se habla de diferentes sectores de la música contemporánea que no se entenderían, de caminos contradictorios que habrían desgarrado esa unidad primera hacia la cual habíamos tendido. ¿No habría métodos nuevos para descubrir y definir una unidad nueva que no se refiriera al orden antiguo, sino que coordinara las actividades en campos extremadamente diferentes? Pienso que estos métodos están por descubrirse, que aún no se los encontró, pero que la individualidad se ubica en una trayectoria mucho más general cuya síntesis hay que entrever, aunque no se la realice en este

momento. En efecto, ¿qué es lo que trato de decir acerca de la música contemporánea? Que hay muchas tendencias, pero yo eliminaría de inmediato las que son retrógradas, restauradoras, que de hecho no son tendencias, sino simplemente nostalgias. Cuando ya se tuvo bastante de experimentación, se siente, en efecto, una nostalgia por los mundos perdidos, una nostalgia de la infancia, y se la trata de disfrazar reencontrando ciertas cosas, integrándolas bien o mal, con una dialéctica bastante claudicante, en un mundo contemporáneo. ¡Y bien! Tengo que decirlo, eso no me interesa para nada. Esas nostalgias sólo son fenómenos individuales, que conciernen simplemente a un individuo dado, pero son incapaces de formar un porvenir y un devenir insertados en la historia. Creo, por el contrario, que hay que encarar actualmente el retorno hacia el futuro, preguntarse cómo se puede salir de las disciplinas estrictas, enfrentar el futuro con una cierta libertad, pero en una disciplina consentida, que llevará al lenguaje contemporáneo hacia una expresión verdaderamente universal. En efecto, lo más inquietante y lo más preocupante es que, por el momento, cada uno chapotea en su rincón con una especie de deseo de descubrir una expresión universal. Es por eso que las expresiones contemporáneas son en verdad menos divergentes de lo que parece de entrada. En efecto, se oye verosímilmente hablar de contrastes, en particular entre música electrónica, electroacústica e instrumental. Se encuentra ese contraste por ejemplo en el teatro, se lo encuentra en la organización de los conciertos: es un fenómeno de desarrollo que apunta a una meta precisa. ¿En qué situación estamos, entonces, en lo referente a la organización general y al contacto de la música con un público?

No digo que éste sea el problema primordial, pero ese problema de contacto se nos manifiesta directamente. Incluso antes de hablar del problema individual de cada creador, querría evocar ese contacto que éste rehúsa de una cierta manera, que podría aceptar de otra, y querría también insistir sobre el hecho de que la creación en general se ha vuelto un fenómeno mucho más colectivo que individual. La comunicación se establece aún entre el creador y el público por medio del concierto (eso que se llama "el concierto"), y hay naturalmente una gran distancia entre el creador y la masa del público de concierto, que sigue la vida sinfónica y a los grandes artistas. Hay una discrepancia profunda entre esta vida que prosigue, y yo diría inclusive que la música es quizás el universo y el mundo más conservador de todos, más conservador que el teatro (mucho más ciertamente), y más que el museo. Si observamos en particular el esfuerzo que han hecho los museos, incluso en Europa o en América, el esfuerzo que han hecho los teatros, y bien, es indiscutible que la música está retrasada, terriblemente retrasada, puesto que su organización se basa sobre fenómenos de rutina, contactos que han sido completamente sobrepasados por la situación actual. Podrán preguntarme, naturalmente, sobre todo conociendo mi situación: ¿Por qué dirige Ud. conciertos, ya que también está inserto en un cuadro convencional, y que nunca podrá cambiar esos con-

ciertos (como no sea, quizás, con programas un poco más audaces), ya que Ud. no cambia, en el fondo, su cuadro ni el sentido de la comunicación?

Se trata, evidentemente, de un problema que no es fácil de resolver, o, por lo menos, es más fácil de resolver de palabra que de hecho. En palabras, es muy simple decir que deberían construirse nuevas salas de concierto, reorganizar las orquestas, o, en todo caso, suprimir la orquesta para hacer una especie de consorcio de músicos del que se tomarían ejecutantes según las necesidades del momento. Esto es muy fácil de decir. En efecto, se entrevén soluciones, ya que en el teatro esto no se plantea, o plantea problemas mucho menores. Pero en la música, como he dicho, hay un fenómeno económico que actúa siempre en el sentido del conservadorismo. Es decir que en una organización que está habilitada para esta clase de actividad, es muy difícil hacer admitir, simplemente desde el punto de vista de la organización intrínseca, que puedan organizarse las cosas de otra manera, y que, mediante una economía bien reglada, esto no plantee problemas mayores. Sin embargo, encontramos también que en la constitución de una orquesta hay, por ejemplo, tantos violines, tantas flautas, tantos cornos, etc., existen normas definidas, que todos aceptan, y lo que yo llamaría normas del siglo XIX engordadas desde la época de su nacimiento. Fueron aceptadas para un cierto vocabulario y para una cierta expresión, hace cien años, y luego engrosadas progresivamente según las necesidades. Se llega pues a situaciones completamente absurdas: con el efectivo de que se dispone habitualmente sólo se puede tocar un cierto repertorio, se ejecuta en general una música que abarca un siglo o un siglo y medio, y respecto de la música contemporánea hay que hacer esfuerzos presupuestarios completamente insensatos, si se tiene en cuenta su repercusión. Igualmente, para tocar la música *anterior* a este período hay que hacer esfuerzos insensatos, sin ningún rendimiento económico. Lo que prueba que esta situación es completamente absurda, porque se ha avanzado cada vez más hacia un conocimiento enciclopédico de la historia de la música (enciclopédico es, por cierto, una palabra muy altisonante), pero eso ha terminado por ser hoy una especie de museo imaginario de la música, y queremos oír, en todo caso, otras cosas que no sean las de un siglo o un siglo y medio. Las referencias que necesitamos en la historia de la música son referencias que prescinden absolutamente del lugar y del tiempo. No sólo para mí, sino para muchos de los compositores que conozco, la música europea es un fenómeno naturalmente primordial, ya que nacimos en Europa y derivamos de esta tradición europea, pero finalmente nos gustaría mucho oír también otras cosas. Si oigo la música de Gagaku japonés, o la música del No, o si oigo músicas de la India o de Bali, o músicas aztecas, esto satisface mi espíritu tanto como la música europea. Es decir, que tenemos actualmente tendencia (y por otra parte también estamos atrasados en esto, porque tal tendencia se manifestó en las artes plásticas mucho antes que en la música) a concebir la cultura musical europea como una de las manifestaciones que nos interesan y pueden enriquecernos. De modo que la comunicación,

desde este punto de vista, entre el público y las fuentes musicales, es muy incompleta y no puede justificarse en absoluto, salvo con el enfoque del museo histórico. El museo histórico es naturalmente interesante, ¡pero no es fundamental! En efecto, admiro siempre a Descartes —o a quien sea—, que había puesto un buey en su estudio, en lugar de libros. Pienso que es siempre interesante que un creador queme su biblioteca, olvide absolutamente todo lo que leyó o aprendió. Es decir, que a esta cultura, que ha sido prácticamente producto de nuestro esfuerzo, debemos considerarla como un punto entre los otros. Y eso no nos lo permite en absoluto la vida musical actual. No sólo no nos permite la confrontación entre las diversas culturas, sino que no nos permite juzgar por las piezas la evolución actual. Se me puede creer, pues tengo al respecto una experiencia de quince años como director de conciertos. Es verdaderamente imposible poner en contacto al público actual con las fuerzas vivas de la creación, si no se hace abstracción total de la vida musical tal como se la concibe en la actualidad. Esto es una paradoja, un absurdo. No veo por qué habría que mantener a cada público en su ghetto, por qué habría un público para la ópera, un público para los conciertos sinfónicos clásicos, un público que se interesa en la música barroca, un público que se interesa en la música coral o en la música contemporánea. La mayoría de las veces —y en esto soy extremadamente severo— esos públicos especializados que siguen sea la música contemporánea, sea la música barroca, a los directores especializados o a los intérpretes especializados, son especialistas de la nulidad, pues son incapaces de ver lo que puede pasar en otra cultura, de corroborar esta cultura con lo que se hace actualmente. Mientras no se tengan los medios para hacer justamente esta síntesis en la acción, la vida musical seguirá siendo siempre algo que no tendrá sentido. No se puede juzgar simplemente como especialista, como hay, por ejemplo, especialistas en grabados chinos. Los músicos que se interesan simplemente, por ejemplo, en la interpretación de *una* obra, de un período o de un autor, son estetas cuya raza, a mi parecer, se extinguirá muy rápido. Es por eso que nuestra vida musical, en tanto constituye una conjunción entre intérpretes prestigiosos y obras que pertenecen a un museo, es una cultura que muere, y que muere rápidamente, y que morirá aun más rápidamente si se le dan golpes. Hay que ayudar a esto, pues la cultura no tiene nada que ver con esos falsos fenómenos de conocimiento. La peor raza es la raza de las gentes que son *a medias* cultivadas, que creen saber alguna cosa, mientras que no saben en realidad nada de nada. Sí, el mundo musical es verdaderamente uno de los mundos más conservadores que existen, y casi el más cerrado. No podemos esperar que ese mundo se transforme rápidamente, pues hay imperativos económicos muy difíciles de dominar en la actualidad.

Hágase la prueba, por ejemplo, desde un simple punto de vista de la organización, de modificar la constitución de una orquesta. Se verá cuántas probabilidades hay de chocar con una hostilidad profunda por parte de todo el mundo, público o músicos, pues la gente pensará que hasta ahora

eso funcionó muy bien. ¿Qué razón hay entonces para que no siga funcionando con ciertos arreglos? Hay que decir ahora que eso ya no puede funcionar, si no se le aplican remedios profundos. ¿Cómo hacerlo? Yo pienso: dando sea a la arquitectura, sea a los conciertos, una organización mucho más flexible. Se habla siempre de música libre, de música en devenir, desde el punto de vista de la composición, pero cuando estos músicos del devenir están en el estadio de la realización, se cae siempre en el problema de la esclerosis de las estructuras. Desde un punto de vista muy simple y muy pragmático, si uno asistió alguna vez a un concierto de música contemporánea, debe haberse sentido azorado por el tiempo que se invierte en cambiar de lugar sillas y pupitres, y por el poco tiempo que se consagra finalmente a la música. Lo que quiere decir que las salas son completamente aberrantes. Esas salas, en efecto, concebidas para realizaciones del siglo pasado, imponen el objeto musical como un objeto de contemplación. Miramos a alguien que toca, lo contemplamos, y no participamos; naturalmente, lo que contemplamos es la obra maestra. Esta concepción, por supuesto, no se adapta en absoluto a la música contemporánea; en primer lugar, ya no hay norma respecto de la obra maestra, ni norma impuesta a la arquitectura musical de la obra, tampoco hay ya norma impuesta a la formación musical (hablo del número de instrumentistas y de su agrupamiento). De modo que cuando tenemos una obra que impone una determinada formación o un determinado agrupamiento, tenemos una cierta ubicación en escena, y luego debemos esperar veinte a veinticinco minutos y se necesita todavía otra formación, otra distribución. Dentro de estos cuadros rígidos, ya no se impone verdaderamente la forma del concierto, pues el espectáculo está totalmente cortado e interrumpido, y por más deseos de comunicación que tengamos, esa comunicación se verá bloqueada por estas estructuras esclerosadas.

Igualmente ocurre, por ejemplo, en el campo, o de la música electroacústica, o de la música electrónica pura (y de esto hace simplemente algunos años): nos ponen altavoces enfrente, estamos sentados y los miramos. En verdad no ofrecen ningún interés, y al cabo de algunos segundos ya hemos visto su rostro, por así decirlo. Estos conciertos, estos llamados conciertos, toman el aspecto de una ceremonia crematoria. Se quema la banda magnética, se espera que esté consumida durante una veintena de minutos, pero nadie se planteó el problema de saber qué interés visual puede tener alguien que oiga semejante obra. Este interés visual no tiene necesariamente que existir, si dos o tres personas están en una pieza y escuchan una grabación. Pero cuando se trata de un grupo, de una masa, hay de golpe una focalización que debe producirse. Si no se produce, todos van a cerrar los ojos y proceder como Mme. Verdurin, que simulaba escuchar pero en realidad dormía. Todos duermen interiormente, más o menos, mientras no hay nada que ver o que deducir. Todo esto ha generado un malentendido ante la música contemporánea, porque finalmente, a menos de ser realmente fanático de ella, o, en todo caso, de conocer sus

problemas, y de pasar por alto las faltas de comunicación, lo que nos impresiona al comienzo son sus defectos. Los defectos son tan evidentes que quienes no tengan un apego profundo por la música (y es muy posible, después de todo, ya que se puede tener más gusto por la pintura, o por la literatura, que por la música), alguien que sólo se interesa episódicamente por la música y le gusten otras cosas, ¿qué ve? El lado ridículo de lo que mira. Las personas que van por primera vez a la Opera ven sobre todo la boca que se abre, no el sentido de la música. Cuando no se ve y no se conocen las convenciones de un arte (abro un paréntesis en la palabra "convención": toda expresión depende de un cierto número de convenciones), si esas convenciones son evidentes, visibles y con buenas soluciones, se las admite y se entra en el medio de expresión: eso ocurre con todo medio de expresión. Si estas convenciones son incoherentes, es decir que el medio de comunicación no está "en fase" con lo que quiere comunicar, se ve justamente desde el exterior este defecto de comunicación, esta especie de malestar que provoca el proceso de una comunicación ineficaz, que no se logra. Existen diferentes medios, diferentes paliativos (no me excluyo, porque yo también lo hice), en particular el de poner músicos al mismo tiempo que altavoces. Los músicos tocan y se oyen los altavoces. Se mira a los músicos, pero el sonido llega de otro lado. Esto da un aspecto pobre, una perspectiva falsa, y produce una impresión similar a la del manierismo italiano del siglo XVIII. La gente está contenta porque vio algo, y oyó *otra* cosa. Se siente satisfecha, se siente más inteligente de lo que es, se trata de una solución de ilusión óptica (o de ilusión auditiva). También se ha centrado mucho la fórmula concierto sobre una especie de gesticulación (más bien que de gestualidad), se ha tratado de hacer pasar la música por *entremeses*, que no tienen nada que ver con la música, se ha intentado hacer "representar" a los músicos, como actores, mientras que lamentablemente conocían en forma muy insuficiente este oficio. Se vio así el lado ridículo, voluntario o no, y de este modo apareció también una crítica intrínseca del gesto del músico. Cierto teatro musical tomó entonces la apariencia de una caricatura del concierto. No se justificaba como obra, porque nos mostraba el gesto separado de su acción, y por ende una organización que ya no camina. Está muy bien, muy lindo, pero esto no nos muestra en absoluto cómo habría que reaccionar y cómo reconstituir correctamente un gesto que hoy camine. De esto es naturalmente responsable la arquitectura; no los arquitectos, sino la arquitectura. Los arquitectos deberían interesarse en este problema, pero no se les han brindado muchas ocasiones. El único ejemplo de una sala moderna es el de la Filarmónica de Berlín, destinada a una aventura muy moderada. En ella los conciertos están concebidos visualmente de una manera un poco más moderna que en otras salas, pero aparte de esto encontramos el mismo dispositivo central, dispositivo que yo llamaría de "adoración", con el cual se nos pone delante la música, el objeto a adorar. Todo el mundo la adora desde su rincón, y no es posible ninguna participación debido a la arquitectura de las salas. No pretendo resolver

los problemas de arquitectura ni de funcionamiento sociológico de la música, pero sí entiendo, en todo caso, que es tiempo de plantearlos, y de una manera categórica. Es el momento de rechazar, por ejemplo, la construcción de salas nuevas que sigan procedimientos antiguos o simplemente remodelados al gusto del día, es decir, que en lugar de paneles de madera habrá paneles de concreto, en lugar de pana, por ejemplo, moquette bouclée, pero absolutamente ninguna modificación de estructura. No por poner una gran escultura moderna en el hall de entrada cambiará todo, ni tampoco con un techo en forma de platillo volador. Las reformas intentadas son incompletas y no fueron pensadas en función de la música actual. Es casi trágico, porque cada uno procede por su lado y nadie piensa en corroborar su visión del mundo contemporáneo. Por un lado se piden salas de concierto con pliegos de condiciones totalmente conservadores, que datan de alrededor de cincuenta años, y por otro lado los músicos se lamentan de no poder encontrar el lugar adecuado para sus experiencias o sus realizaciones, pues me horroriza la palabra experiencia (toda cosa es experiencia), de modo que en la organización de la música, en la del concierto y en la de la vida musical en general, hay un perceptible malestar.

¿Qué ocurrió? Se produjeron pequeños ghettos, que son entonces inevitables. (No es que esté en contra de los núcleos de actividades, pues son esenciales; las renovaciones siempre provienen de un núcleo director.) Nadie toma la dirección de un movimiento renovador. Hay en un rincón alguien que busca, en otro rincón alguien que busca, y estas búsquedas dan finalmente un rostro, un perfil a esta época, pero es difícil eludir el problema del contacto *general* con el público. Pienso que siempre es mucho mejor ir en busca de un público (esto puede entenderse en un sentido extremadamente demagógico), en busca de una comunicación y de un contacto, y no sólo satisfacer a un pequeño grupo, lo que es posible en cualquier caso. Se me ha acusado a menudo de espíritu de capilla (lo acepté, por otra parte, pues en el fondo, por qué no ser acusado de espíritu de capilla. Se soportan muchas otras.) Pero encuentro que el verdadero espíritu de capilla consiste en contentarse con la aprobación de un pequeño grupo. Desde este punto de vista, debo confesar que mi análisis no es amargo, sino más bien destinado a impactar. En un público siempre hay personas cuyo sueño era crear, pero que no supieron hacerlo. Cuando descubren el medio de injertarse sobre una personalidad creadora cualquiera, se encuentra siempre un núcleo de personas que la siguen, como una especie de autodesagravio por su propia falta de actividad. Hay que ver las cosas como son: una actividad encuentra siempre su público y cada uno acude a cualquier procedimiento para probar que tiene razón; así nacen todos los malentendidos. Desde el momento en que un público ya no está en armonía con el individuo que se presenta a su adoración, son infaltables los silbidos y abucheos. En nuestra concepción actual, el público viene para ver qué grande es su propia inteligencia y sus dotes. Van a oír a un gran virtuoso que toca una obra (naturalmente generalizo y simplifico mucho, pues para descubrir la

verdad hay que simplificar y caricaturizar), al que oyeron mil veces y ya no volverán a oír en absoluto, por lo demás, desde que esté un poco de capa caída. En última instancia, el público se aprueba a sí mismo por concurrir a ese concierto, y el aplauso, dejando de lado ciertos casos, naturalmente, proviene en general de una *self-approbation*. Se aprueban ellos mismos por lo que entienden por cultura, y esto, por lo demás, es un reflejo personal. (Basta ver, por ejemplo, cuando hacemos la estimación de alguien. Nadie escapa a este defecto, cuando dice: "Realmente, es inteligente, piensa como yo".) Se contentan ellos mismos con este reflejo, que emplean casi siempre. Cuando uno va a ver algo (me refiero a la música, tanto como al teatro o a un museo, o a obras literarias), busca esta aprobación de sí mismo. Hay que poner mucha buena voluntad, una especie de autocrítica permanente, para decir: "No, no me satisfago con esto, no, no estoy satisfecho con esto, quiero ir más allá de lo que he adquirido en este momento". Ante esta especie de malestar que es el fenómeno propio de la música en general (no sólo en Francia, sino en el mundo entero, por lo que he podido ver), hay esa formación de pequeños grupos personales, embelesados por una experiencia y que detestan otras, que van a este sitio para satisfacerse, y no a otro, porque no les satisface. Se forman entonces pequeños grupos en torno de una persona o de un grupo, cada uno defiende su rincón y se considera, con palabra que se ha puesto de moda, como un "grupúsculo". Esto implica realmente la muerte de la música en general o de la expresión en general. Como ya he dicho, siempre se puede satisfacer a un pequeño núcleo de personas, o inclusive a un gran núcleo de personas, según las mayores o menores concesiones que se hagan, pero lo interesante es justamente hacer progresar la expresión musical hasta un punto en que se vuelva un medio de comunicación *general*, y no sólo entre ciertos individuos. Naturalmente —no hago demagogia— no quiero decir con esto que quien encuentre repentinamente una comunicación con el verdadero público ha encontrado una verdadera solución. Esto no es cierto, pues en este terreno, como en otros, existen muchas falsas soluciones. Uno se contenta a veces con soluciones que parecieron evidentes porque eran más fáciles, pero también aquí hay muchas críticas que formularse a sí mismo y a los demás. Cuando se organiza incluso una serie de conciertos de vanguardia (y en esto puedo alegar una experiencia de quince años), a veces es divertido hacerlo, pues divierte ver el proceso que uno fue capaz de llevar a cabo. Resultaba interesante, justamente, ver adónde se llegaba con esto. Yo quería dejar que el público juzgara ciertas cosas, y lo hice en gran parte durante el último período de mi actividad como director de conciertos. En mi opinión, era demasiado simple, una vez completada su educación, tener un público disciplinado y educado, es decir, un público que se aburre, pero no se atreve a decirlo. Hubo experiencias que, personalmente, yo no aprobaba del todo (no es que yo no las *aprobara*, pues en última instancia la palabra "aprobar" no tiene ningún sentido, pero yo no estaba totalmente de acuerdo con el sentido de estas experiencias y con su valor), pero al fi-

nal, más que juzgar yo mismo, preferí presentar un objeto a juzgar, y no presentarlo como una especie de ortodoxia. Este es el defecto de todas las manifestaciones de vanguardia que duran por años: a fuerza de vanguardia, sin darse cuenta se termina en la retaguardia, y se sigue siendo siempre la guardia. ¡Y bien, esto es imposible! Para mí, la organización de una expresión, en general, debe tener dos sentidos. Hay períodos, incluso recientes, que están fijados, u obras, aun recientes, que son absolutamente indiscutibles. Esa es la parte "museo", ésa que aquí vemos como modelos a imitar, modelos determinados acerca de los cuales no hay nada más que decir. Un árbol es un árbol, se lo mira, y cuando se lo mira, ¡no va a decir que es una veleta! Es entonces una parte de la actividad que hay que desarrollar, pero por otra parte habría que conservar el sentido de la experimentación y el de la comunicación entre esos modelos que están presentes y son siempre susceptibles de cambiar de iluminación, según la intención que se pueda darles y la experimentación modelo. Vuelvo así al fenómeno del compositor. El compositor no es sino la imagen de cada uno. En el público, en cada oyente, hay un creador, que sólo pide expresarse a través de la personalidad de otros, porque él no ha tenido los dones para crear por sí mismo. El compositor sigue exactamente la misma trayectoria que todos nosotros. Está constantemente atrapado por este dilema, por esta dialéctica: la de los grandes modelos y un futuro desconocido. No puede lanzarse a lo desconocido. Cuando me dicen: "Yo me lanzo a lo desconocido ignorando el pasado", es completamente falso. Se podría ignorar el pasado si uno fuera, por ejemplo, esquimal, y se encontrara en una civilización. Haría falta, naturalmente, una cierta dosis de civilización para poder participar de nuestros medios de expresión. El que haya nacido aquí y haya vivido el nacimiento de su expresión, de su cultura, en nuestros medios, está completamente condicionado y no podrá escapar nunca de ese marco. Podrá evadirse, podrá encontrar maneras de eludirlo, pero nunca podrá evitar ese condicionamiento básico.

Cuando lo evita, cuando cierra los ojos, sigue la política del avestruz: pliega las alas y hunde la cabeza en la arena. Esto me parece muy difícil, pero en fin, puede tener éxito. El compositor está encerrado exactamente en el mismo dilema, está atrapado en este malestar de la expresión, y de la manera más inmediata. Cuando se pide a un autor una obra, éste se pregunta: ¿debo entrar en el cuadro existente? Con tantos músicos, tantos ensayos, pudiendo ir a una determinada sala, tocarán mi obra en seguida, o si eso es difícil, encontraré en todo caso una radio alemana que lo haga, porque ellos tienen muchos ensayos. En ese momento, hay siempre una manera de concebir la obra en función de lo que nos ofrecen. En efecto, hay ciertas obras que fueron escritas para medios más difíciles, para combinaciones raras, para salas que no eran convencionales: se las ejecutó una vez, dos veces. Pero se observa (vuelvo a lo que decía antes), al hacer el presupuesto de semejante concierto, que hay que pagar al carpintero y a los maquinistas mucho más que a los músicos. Se nota que las

dos terceras partes del dinero se las llevan los carpinteros, y un tercio los músicos, lo que es también bastante ridículo cuando se monta una obra musical. El compositor queda entonces realmente colocado desde el punto de vista pragmático y hasta la concepción, en una especie de dilema y de falso problema que es el siguiente: "¿Debo recurrir verdaderamente a un instrumental de compromiso o debo descartarlo arriesgándome a que sólo me toque un pequeño grupo y me oiga un grupo igualmente pequeño?". Es sin duda muy fácil poner uno o varios altavoces y hacer tocar a un pequeño grupo de músicos, de cinco a diez; pero resulta muy evidente que nuestra época no volverá jamás a la formación de la música barroca. En primer lugar, nuestras salas son más grandes, y en segundo lugar, el espíritu ha evolucionado de manera totalmente diferente. Después de un período de estrangulamiento, volvemos ahora —y es bastante curioso— a las grandes masas. Es posible notarlo entre los compositores, no hablo de mí sino de personas de veinte a veinticinco años, que prefieren de nuevo la gran formación, lo que hace ruido, tiene volumen. Esto les plantea problemas de escritura y de concepción que jamás se les habían planteado antes. ¿Cómo pueden resolver este diferendo entre dialécticas contrarias, por ejemplo entre las fuerzas del pasado y esa fuerza que los impulsa hacia descubrimientos nuevos, hacia un porvenir que no pueden prever totalmente, pero cuyo sentido perciben? Hay que redescubrir actualmente los problemas estéticos y los problemas técnicos en correlación unos con otros, lo que
hasta ahora era muy difícil de realizar. ¿Puede ser eso tarea de un solo in-
dividuo? ¡No lo creo! Pienso que el vocabulario musical tiene tendencia a
apropiarse de dominios nuevos, pero que sólo puede hacerlo mediante un
trabajo común, por grupos, aunque la invención no sea nunca tarea co-
mún sino una cosa puramente individual, pero los datos del trabajo
pueden compartirse. ¿Por qué hemos visto fracasar hasta ahora todos los
estudios de música electrónica? Justamente porque no había ninguna coor-
dinación entre los científicos, los inventores y los músicos. Para que la mú-
sica pueda encontrar un vocabulario nuevo es indispensable que no sea sola-
mente cosa de músicos, pues éstos tienen una cultura musical que no les per-
mite maniobrar en forma práctica o fácil con ciertos conceptos nuevos, aun-
que extremadamente útiles, y cuando los utilizan lo hacen de una manera
sumamente ingenua, estableciendo relaciones entre la ciencia y la música
que son, por lo menos, poco convincentes. En efecto, hasta ahora no se ha
hecho ningún trabajo serio sobre las relaciones de la música como ciencia y
de la música como expresión. Los últimos estudios remontan, de una mane-
ra consecuente, al siglo XVIII, y desde entonces sólo se intentaron estudios de
acústica, pero nada de nuevo, ningún trabajo realmente fundamental y pro-
fundo sobre las relaciones estructurales que pueden existir entre el lenguaje
musical y el lenguaje científico, en el cual, sin embargo, se basa la música.
Pienso que todos los descubrimientos actuales, sea en el lenguaje instrumen-
tal o en el electroacústico, sólo podrán hacerse sobre una base mucho más
amplia. Para ello será necesaria una especie de escuela, de laboratorio gene-

ral, que pueda incluir en diferentes disciplinas a investigadores interesados en estos problemas y capaces de encontrarles una solución particular para la música. ¡Esto permitiría evitar muchos malentendidos!

Se me objetará quizás (y éste es, por lo demás, un reproche corriente) que la música no es una ciencia. En efecto, es un medio de expresión puramente individual, que refleja una manifestación interior y no simplemente una formulación de estructuras matemáticas, eso es cierto. Pero como he dicho, el lenguaje no ha sido sometido a una investigación desde hace casi dos siglos, y ya es hora de hacerlo. ¿Cómo puede sacar partido el músico de todo esto? Creo que el músico se plantea actualmente muchos problemas en cuanto a su lenguaje y a su expresión. En lo tocante al lenguaje, diré algunas palabras, sin avanzar demasiado en problemas técnicos. Examinemos tres campos: primero, el instrumento y el mundo instrumental cuyas posibilidades reales se han vuelto muy limitadas; segundo, el mundo de los intervalos, que depende justamente de los instrumentos, se ha vuelto también extremadamente limitado y ya no corresponde en absoluto al deseo de los músicos; tercero, el mundo electroacústico es algo completamente nuevo. Fue investido, por así decirlo, de una cierta poética del baratillo, una poética heredada, desviada del surrealismo que está muerto, tal como en música todo ocurre siempre con cincuenta años de retraso. Creo que estos problemas sólo podrán resolverse en coordinación. Tomemos, por ejemplo, el problema de los intervalos y de los instrumentos, el primero que se nos plantea. Es cierto, se ha vinculado siempre la música instrumental a intervalos que han tenido su época (es decir, los semitonos templados). Esto es correcto, pero no se encuentra en absoluto el medio para salir del sistema, no se sabe cómo resolver el problema de los intervalos distintos del semitono. Se sabe —supongo que todos lo saben— que hay culturas musicales, como la cultura india por ejemplo, que utilizan intervalos distintos del semitono y que tienen una cierta cultura instrumental, una cierta manera de concebir el instrumento. En África, hay sonidos puros y sonidos impuros, mientras que toda nuestra civilización occidental ha tendido, por el contrario, hacia una estandarización del intervalo, del sonido. Se ha *querido* el sonido *puro*, es decir, el sonido que teóricamente puede confundirse con otro. Si empleo, por ejemplo, un re o un mi, será un re o un mi en sentido absoluto y no un re relativo o un mi relativo. No tendrá características individuales. Todo el vocabulario occidental de la música tiende así hacia una concepción abstracta del intervalo y de la altura desvinculada del instrumento. El sonido se volvió entonces un material independiente de su existencia, hay una existencia completamente independiente de su esencia. Por supuesto, todas nuestras elaboraciones instrumentales están regladas con ese fin, dentro de esta concepción. Los instrumentos de viento o de cuerdas, los instrumentos como el piano, tienden a producir un sonido determinado, un sonido *abstracto*, destinado a que se lo emplee como abstracción, como concepto abstracto. Otras civilizaciones parten, por el contrario, de escalas individualizantes, es decir, que un instru-

mento tendrá, por ejemplo, en una determinada altura, una cierta coloración, y en otra, otra coloración. Todo está individualizado. Se me puede objetar, naturalmente (lo digo en seguida, pues tengo plena conciencia de esta objeción) que el esfuerzo de la música occidental y su progreso (su evolución, en todo caso) han consistido justamente en concebir una dimensión *abstracta*, que pueda hacerla progresar en sentido absoluto. En efecto, todo individualismo vincula las cosas a un fenómeno dado y le impide evolucionar, o, en todo caso, tomar una cierta distancia, una cierta dimensión en relación con su nacimiento. Es un hecho que esta dimensión abstracta de la evolución musical ha dado nacimiento en Europa al siguiente fenómeno: los instrumentos se esclerosaron, dieron también origen a entidades que se consideran como modelos consumados de nuestra civilización, modelos inmutables, porque son "perfectos". A esto hay que agregar que los alumnos del Conservatorio aprenden a tocar un instrumento de una cierta manera y para toda la vida. Es decir que si en un determinado momento, en un cierto estadio de la evolución musical, impartimos esta educación musical, es cosa bien segura que con eso se prejuzga sobre la educación y la vida musical prácticamente de los cuarenta años siguientes. Esto es realmente muy temible, porque acarrea modificaciones de muy largo plazo. Se puede ver, por lo demás (por un fenómeno adyacente y menor, pero que en todo caso resulta muy revelador), en el mundo de las variedades, que no escasean los ejemplos, pues allí no hay tradiciones, ni repertorios, y a nadie le importa el decoro, la buena educación de los instrumentos. En esos espectáculos los instrumentos evolucionan, por ejemplo las guitarras eléctricas que no existían hace diez años, y hoy se fabrican y abundan los compradores, y este instrumento mismo evoluciona; hay instrumentos como los vibrafones de origen reciente y que han evolucionado. Todos los instrumentos que forman parte de la orquesta de los espectáculos de variedades han evolucionado porque no sufren esa especie de desventaja del repertorio que hace que los instrumentos se esclerosen para siempre y se los considere como perfectos en relación con una cierta tradición. En el campo de las variedades, a nadie le importa un comino tener orquestas compuestas de tantos o cuantos músicos y para tal o cual finalidad, se procede según los medios disponibles, es decir, se toma lo necesario para determinada ocasión. No hay una dotación determinada, una dotación abstracta y perfecta. Hoy, en música clásica, existe una cierta noción perfectamente abstracta de una dotación musical y de los recursos musicales, mientras que en nuestro mundo actual, y en un campo mucho más difícil que el de las variedades (que es, como ya he dicho, adyacente), habría que rever nuestra educación instrumental y nuestra *invención* de instrumentos. Es evidente, por ejemplo, que el violín acordado por quintas no sirve para una música que desprecia totalmente las quintas y a la que le importa un bledo el semitono. Es muy evidente que habría que reglar los instrumentos e inventar otros que den las escalas que imaginamos para determinada obra. En efecto, la finalidad del compositor consiste en inventar para cada obra un uni-

verso determinado, que está en completa contradicción con el universo predeterminado con el que tiene que manejarse cuando se enfrenta con los instrumentos. El desarrollo actual de la percusión es un falso problema: es la escapatoria, la escapatoria hacia adelante, pues en este caso no se llega a captar el problema y se apela a instrumentos que no tienen historias, ni Historia. Son instrumentos que no tienen tradición, que prácticamente carecen de repertorio, no están finalmente vinculados con ninguna estética determinada, poseen un encanto exótico porque se relacionan con Asia o más bien con África y no con nuestra cultura europea. Creo que éste es el tipo mismo del falso problema, y el tipo del problema esquivado. Con las obras de percusión, de las que tanto se ha abusado, ¿ante qué nos encontramos? Ante descripciones muy sumarias de escalas que no son aceptadas. Si uno toca, por ejemplo, con cinco tom-toms, no puede volver a los cinco dedos en el piano, y si tuviera un piano de cinco notas, resultaría igualmente un pianista bastante elemental. El problema eludido no se resuelve porque se empleen instrumentos inusuales. Es justo que se los emplee, pero no de una manera primaria y tonta. Es indispensable que el compositor vea más lejos y el único que puede ayudarlo en esto es un técnico. Tomemos ahora otro problema distinto del de la percusión, por ejemplo el del arpa. Se trata de un instrumento de siete cuerdas, que está realmente hecho para el diatonismo y, en cierta manera, expresa la música diatónica. Este instrumento tiene posibilidades, se lo puede acordar siguiendo la escala que se quiera y salir de ese diatonismo, pero no se puede salir del número 7: tenemos en efecto siete cuerdas que van a redoblarse o, si se las acuerda sin tener en cuenta de algún modo las octavas, obtendremos un instrumento extremadamente irracional. Recaemos así en el problema de la individualidad de los instrumentos que no se puede ampliar a las proporciones de un fenómeno abstracto. En efecto, no hay que recaer en la individualidad del instrumento tal como la conoció nuestra cultura y como la conocieron otras culturas, porque esa individualidad tampoco llega a hacer avanzar la cultura a ese nivel. Hay que llegar a descubrir soluciones generales con ayuda de técnicos que hayan estudiado estos complejos problemas siguiendo las directivas que les den los compositores. Hablo del arpa (es sabido que se dice acerca del arpa, que los arpistas pasaban la mitad de su tiempo en afinar, y la otra mitad en tocar en un arpa desafinada), pues es más o menos lo que pasa con todos los instrumentos. Si queremos hacerles tocar intervalos que sean rigurosos, hay que encontrar otra manera de acordarlos que no dependa de la hidrometría, sino por ejemplo de un control electrónico, para no seguir siendo víctimas del afinador que golpea durante tres horas y obtiene finalmente resultados desastrosos. Hay que descubrir otros medios de concebir los instrumentos, de acordarlos y de ubicarlos luego en la concepción musical actual.

Me he referido a los instrumentos, pero podría también hablar de la manera de concebir los conjuntos instrumentales. En efecto, no hay ningu-

na razón para tener dieciocho violines y un timbal en una orquesta, y así se llega al absurdo de que en una obra se utilicen, por ejemplo, tres violines y seis clarinetes, se paguen cuatro clarinetes suplementarios, y se deje que siete violines paseen por el campo porque no tienen nada que hacer, lo cual implica que esta organización está completamente esclerosada y es absurda en relación con las investigaciones que se hacen actualmente en los diferentes grupos. Esta investigación es sin embargo fundamental si se quiere reorganizar el universo sonoro y la educación de un violinista; se puede obtener, por ejemplo, que un solista haga cuartos de tono, o que acuerde en forma distinta su violín, pero esto requiere de su parte un gran esfuerzo de control, de reeducación manual y mental. Todo esto no se puede lograr de la noche a la mañana, pues estas educaciones llevan largo tiempo. Los músicos son prácticamente obreros ultraespecializados y si uno los hace desviar hacia otra especialización, les lleva tiempo y reflexión. La búsqueda de nuevos medios expresivos, aunque sólo sea en un campo totalmente pragmático, es una reflexión colectiva y no individual. Pues bien se sabe que la música escrita existe como modelo, pero no como hecho. Yo creo que no hay simplemente un esfuerzo del creador que escribe lo que debe escribir, y recibe más tarde, si tiene oportunidad, lo que debe oír, sino que hay un efecto de espejo entre lo que él crea y lo que oye. Lo que oye puede sugerirle lo que tiene que crear, y también lo que crea puede sugerirle, dicho de otro modo, algo nuevo. Es un perpetuo contacto, un perpetuo intercambio que puede establecerse entre él y el intérprete, y no hay que presentarlo tampoco como el maestro que inventa todo.

Si he hablado de los problemas instrumentales, es porque son, probablemente, los más accesibles, ya que muchas personas han trabajado por cierto un instrumento, y tienen una idea de la música instrumental. Por esa razón, perciben en seguida con qué agudeza se plantean estos problemas. Trabajamos todavía con medios muy retardatarios, y no encontramos actualmente manera de poner remedio a esta situación, justamente porque el problema no se planteó de frente, y de una manera general, como se lo plantea todos los días de una manera pragmática. Es ahí donde debe intervenir nuestra reflexión para cambiar este punto de vista. Por otro lado, se ha hablado mucho de música electroacústica y de música electrónica. Es efectivamente un fenómeno actual muy importante, aunque se lo vincule siempre, y en forma automática, con un fenómeno de civilización. Se dice: "Hay cosmonautas, cohetes, autorrutas (finalmente se trata de eso), y debe haber una música electrónica. Por último, el problema es mucho más importante, porque si sólo se tratara de vincular a los cosmonautas o los cohetes con los problemas de la música electrónica, ¡sería bastante fácil de hacer! Se oyen todos los días, en los films de ciencia-ficción, algunos glissandos electrónicos que bastan para indicar el chapuzón en el futuro. Lo que quiere decir que es seguramente un servicio bastante estúpido y demasiado fácil para que se lo acepte como tal. Los medios electrónicos y electroacústicos están destinados a ampliar los medios instrumentales. No hay en este

momento oposición entre el futuro y el pasado, entre natural y artificial, pues, como creo haber dicho antes, el lenguaje musical o cualquier otro es, para mí, una convención. Y una convención implica medios artificiales. En efecto, si hubiera una verdad naturalmente dada, se habría descubierto esa verdad para la música, y sería la misma para todas las culturas, habría dado los mismos intervalos y los mismos medios de investigación. De hecho, cada cultura ha extraído de los medios naturales que le fueron dados, una cierta cantidad de medios artificiales dispuestos con miras a satisfacer una intención estética que agrada a una cierta cultura, que está en relación con ella. Es por eso que no se puede hablar simplemente de evolución de una técnica que ha permitido, por ejemplo, extraer del cuerpo vibrante las sonoridades posibles, y que permite ahora obtener de un fenómeno vibratorio eléctrico otras sonoridades, otras fuentes de comunicación, otras fuentes sonoras. Para mí, no se trata entonces de un problema de futuro, e insisto mucho sobre esto, porque se ve en general una especie de separación entre el pasado y el futuro, cuando se utiliza sea el instrumento o los medios electroacústicos. En verdad, es solamente un agrandamiento posible para esta época, de una convención artística o artificial (como se prefiera, los dos términos son equivalentes), para ampliar el campo de investigación y de expresión de la persona que crea objetos musicales.

Me parece que aquí prendieron todos los malentendidos. La máquina es una cosa muy fascinante para quien la manipula. A veces se la maneja más fácilmente, a veces más difícilmente que el instrumento, o que el cuerpo sonoro llamado natural. Es más fácil satisfacerse con las soluciones dadas por la máquina, porque tienen un pequeño dejo científico y ortodoxo definitivo que, a primera vista, es satisfactorio, pero cuando uno mira dos veces, ve que se plantea exactamente el mismo problema fundamental en la base del material electrónico y electroacústico: el del medio. ¿Un sonido o un objeto sonoro —se dice un cuerpo sonoro como se dice un cuerpo celeste— es adaptable a un pensamiento musical? ¿Es susceptible de obedecer a una dialéctica musical? Este es el fondo del problema. Si vamos al fondo de las cosas, no sólo no hay diferencia en la magnitud del medio de investigación, ni en el campo de ésta, sino que tampoco hay una diferencia fundamental en la manera de encarar el objeto musical y su utilización. En efecto, lo que les ha faltado, a veces cruelmente, a las investigaciones electrónicas y electroacústicas es el punto de vista estético. No el de la composición, pues ésta es una segunda etapa, sino el del material. Como decía, cuando se abusa de la percusión se comete un error de estimación estética en la apreciación del material, como se comete un error de estimación estética cuando se utilizan los medios electroacústicos o los medios electrónicos de una manera irrazonable.

Hay una satisfacción en encontrar sonidos, sonoridades, una cierta satisfacción en transformarlos en algo inaudito (en el sentido más literal del término), de una manera que no se puede obtener, por ejemplo, de un instrumento o de una combinación instrumental, que sólo es posible por la

transformación electroacústica de la fuente misma. Sobre esto todo el mundo está de acuerdo: este medio nos proporciona realmente sonoridades nuevas. ¡Todavía falta que sean susceptibles de una dialéctica de la construcción y de la composición musical! También en la música instrumental hay una oposición entre la individualidad del cuerpo sonoro y la posibilidad de que sea empleado en una composición. Esto parece paradojal, pero daré ejemplos concretos; en este momento, en la composición, nos enfrentamos permanentemente con este problema: ¿debemos individualizar las fuentes sonoras hasta el extremo de hacer de ellas un muestreo de objetos sonoros, muy individualizados pero finalmente siempre reconocibles, o tenemos que buscar, por el contrario, objetos sonoros susceptibles de pasar de uno a otro y de integrarse en una composición? Volvemos a encontrar este problema en pintura, o en las cosas visuales, audiovisuales. Respecto de las esculturas móviles, nos dicen que no volverán a dar la misma combinación sino al cabo de 130 días o de un año. Nunca pasaríamos un año mirando cómo se producen millones de combinaciones antes de que reaparezca la que hemos visto, porque nuestra intuición actúa desde el comienzo reconstruyendo el fenómeno, analizándolo y reconstituyendo la familia de objetos que retendremos cuando miremos esa cosa. En música todo ocurre exactamente de la misma manera: si tenemos objetos muestreados, no necesitamos oír todas las combinaciones que da este muestreo, porque podemos suponerlas sin un excesivo esfuerzo de imaginación. Es muy fácil suponer que el reconocimiento actúa con extrema agudeza en ese momento; si esos objetos son extremadamente individuales, los reconocemos, estamos sensibilizados como en el caso de los dibujos de caras. Si vemos a treinta personas durante 5 minutos, reconoceremos sus rostros; de la misma manera, reconocemos estos objetos musicales porque son extremadamente individualizados y no son susceptibles de representar roles, si se me permite la comparación.

Esto me lleva a referirme también a otro gran problema del que se ha hablado mucho a propósito de la música, la música aleatoria. Esta es una palabra que se encuentra muy a menudo, de buena o de mala fe; en realidad, de azar hay muy poco. Se trata de un azar dirigido, un azar controlado, un azar que uno mismo ha determinado; en lugar de tener, por ejemplo, una forma que va de A a B, tenemos una forma que va de A a Z pasando por montones de puntos que podemos intercambiar, cuya estructura podemos modificar, mientras que si vamos de un punto a otro, tenemos un solo camino, un plano que nos dan, y en ese plano podemos elegir nuestro itinerario y hacer nuestro esquema. Pero de ahí a ver en esta utilización el azar, es un sinsentido, un absurdo, porque el azar, tanto en el material como en la forma, nos da lo que es susceptible de dar, es decir, una solución sobre 10 millones que será satisfactoria, lo que, después de todo, no es el fin de la composición. ¿Qué ocurre, por ejemplo, cuando se dan vagos esquemas a instrumentistas? También tengo mucha experiencia en este terreno: si les damos esquemas o diseños o inclusive algunas notas

que ellos mismos deben ordenar, es seguro que recaerán siempre en los clisés, contemporáneos pero igualmente clisés. Si el instrumentista fuera el inventor de formas, de material de materia prima musical, sería compositor. Si no lo es, se debe a que es instrumentista por su capacidad y sus medios. Entonces, si no le damos suficiente información para tocar una obra, ¿qué recurso le queda? El de una información precedente, es decir, lo que ya tocó. Como no puede tocar do, re, mi, fa, sol, la, si, do, toca algo moderno que ya tocó, y engancha esquemas precisos con los esquemas más vagos que se le han proporcionado. También en este caso se trata de la escapatoria hacia adelante; es el falso problema. Cuando se plantea el problema de la así llamada música de azar, el material no se puede dar al azar, pues en ese momento no se puede tentar la posibilidad de éxito, de un hallazgo interesante sobre 10 millones. Todos hemos estado alguna vez en una estación o en una sala de pasos perdidos. El ruido de las conversaciones nos parece muy interesante, muy excitante durante diez minutos, pero luego nos gustaría mucho que cambiara el volumen, o que la gente hablara más fuerte en un rincón. Si cerramos los ojos al asistir a una corrida de toros, oímos solamente el ruido de la muchedumbre y podemos descubrir todos los movimientos de la corrida sólo por el ruido que hace la gente. Esto nos da la dimensión necesaria para ver la obra, sus puros azares. Podemos estar en un rincón y captar una simple conversación, probablemente interesante, un fenómeno que ocurre únicamente por sentido artístico, pero un fenómeno que es organizado. Es esto lo que hace interesante a la música de nuestro tiempo, porque justamente esa música no es una forma determinada, no nos obliga a que la elijamos, sino que nos obliga, al contrario, a elegir nosotros mismos la forma que queremos darle. Esto dentro de ciertos límites; cuando se dice, en efecto, que esta obra tiene determinadas estructuras, que puede ser tocada cien veces, ocurre la misma cosa que con los objetos mecánicos de los que hablé hace un momento. La solución no será nunca la misma, es una solución plural, múltiple, en la que siempre hay que descubrir el camino. De hecho, la estructura misma no es bastante modificable como para que no se la reconozca, y por eso se producen tantos malentendidos acerca de la música aleatoria, igual que respecto de la música electrónica, y de la música instrumental. Esto ocurre porque se plantean los problemas de un modo demasiado simple, y las categorías de separación que se utilizan son demasiado ingenuas. Es cierto que en lo referente a mí, considero siempre la obra como esencialmente ambigua. Es quizás una cuestión de temperamento o de carácter, pero cuando veo un cuadro y lo he agotado en tres segundos, no me satisface. Cuando he oído una obra una sola vez y me produce un choc, si la segunda vez me lo vuelve a producir, y la tercera vez la he comprendido muy bien, esa obra no me interesa. Me interesa en tanto que choc y por el efecto que puede producir sobre mí durante un tiempo dado. La obra que me interesa (y es en este punto donde la forma actual puede darle un máximo de eficacia) es la que tiene una dosis profunda de ambigüedad, lo que le permite

tener muchas soluciones y sentidos. En una gran obra clásica se encuentra, por ejemplo, esta ambigüedad profunda, aunque limitada por el recorrido exacto, por datos estructurales fundamentales, pero en su sentido profundo encierra igualmente ambigüedades, tiene muchos más sentidos que los que tenía una primera audición o una primera ejecución. En la música y los medios de expresión actuales tenemos, por el contrario, la posibilidad de profundizar esta ambigüedad, cargando a la obra con significaciones múltiples que uno puede descubrir por sí mismo. Es ahí donde el público, la persona que reacciona frente a una obra, se vuelve activa. Puede hacer su propia elección ante la obra que se le propone. Se comprende ahora por qué la forma actual del concierto está en completa contradicción con la música de nuestros días. En efecto, esta música necesita de una participación inteligente del público que hace la obra al mismo tiempo que el autor. No se puede comprender la obra sino pasando a través de ella, siguiendo esta trayectoria de una manera total, activa, constructiva; ahora bien, la disposición actual de la sala de concierto, la de la vida musical, implican, como he dicho, una adoración, un objeto que se propone a nuestra contemplación, o a nuestra masticación en el peor de los casos. Creo que de esto todo el mundo está hoy consciente, todos los compositores que participan en la vida musical. Me parece que las soluciones sólo podrían nacer de un trabajo colectivo en el que cada uno tenga su sentido. No se me escapa que el músico no puede resolver por sí solo estos problemas científicos, económicos, sociológicos. El solo será capaz de imprimir la dirección a este descubrimiento. Es indispensable que sea la fuente de esta nueva investigación, pero los problemas entre pasado y futuro, medio instrumental y medio electrónico, teatro o no teatro, concierto o no concierto, son realmente falsos problemas típicos. Son escapatorias, faltas de síntesis, no se puede acusar por ello a nadie, es sólo que aún no se sabe realizar una síntesis, pues luego de haber pasado, hace una veintena de años, por un estrecho desfiladero en que se podían captar con bastante facilidad todos los problemas, cada uno se encontró de nuevo con estos conceptos, y resulta muy difícil reunirlos en una sola persona. Por eso me parece indispensable una reflexión muy severa y desprovista de toda complacencia frente a las posibilidades de la música, y que se rehúse totalmente a las escapatorias que proponen soluciones prefabricadas o superficiales. Por eso juzgo que ha llegado el momento de preparar esta síntesis y de recurrir a otros métodos, a otros medios de investigación, a otros medios de comunicación.

Sólo así podrá progresar la música.

56. EL MODELO DEL BAUHAUS*

Somos testigos de la enorme diferencia que existe entre la vida musical concebida según el plan del "despacho de obras maestras" y la vida musical ligada al destino de los compositores actuales. La divergencia es tal que actualmente la composición choca, a mi parecer, con el problema de la transmisión, no sólo por falta de conciertos como institución, sino también por la ausencia de organismos consagrados a la investigación, se trate de la transformación de los instrumentos, de la reflexión sobre la composición, del desarrollo de las técnicas electrónicas, de las relaciones sociológicas implicadas por el concierto. Estamos condenados a navegar siempre por las mismas aguas, mientras no se haya estudiado un cierto número de problemas fundamentales en el cuadro de un instituto especializado.

Supongo que todo el mundo conoce la historia del Bauhaus, esa institución muy excepcional cuya vida fue considerablemente abreviada por el advenimiento del nazismo. El Bauhaus desplegó un inmenso poder de renovación en todos los campos de la expresión visual, comenzando muy evidentemente por la pintura, ya que dos notables pintores, Klee y Kandinsky, ligaron provisoriamente a él su destino, sin contar a muchos otros, también de muy alta calidad; además, arquitectura, artes gráficas, técnica del vidrio, mobiliario, todo eso se trató en el Bauhaus. Vivimos todavía en la hora actual, sobre todo en el campo de las artes gráficas, de ideas exploradas sistemáticamente por un pequeño grupo de personas en un instituto en que la investigación tenía valor por sí misma.

Por el momento, la educación se imparte por separado al instrumentista y al compositor; además, termina —con entrega de diploma o no— sin preparar verdaderamente al músico para el estado actual de la música. Este se ve obligado a arreglárselas por sus propios medios; se lo arroja, sea como instrumentista o como compositor, en un mundo muy poco capaz de evolución, porque se considera que los estudios lo han dotado de un capital inalienable para toda su vida. Fenómeno irremediablemente falso, especialmente en nuestra época, en que se debe cuestionar constantemente la propia formación, para que la divergencia, o por lo menos la falta de coincidencia entre lo que exige la situación presente y la contribución que somos capaces de aportar, no se acentúe aun más, trayendo consigo malen-

* Tomado de una entrevista con Maryronne Kendergi (19 de marzo de 1970) publicada con el título "Pierre Boulez interrogé" en *Cahiers Canadiens de Musique* primavera-verano 1971, pp. 31-48. Reelaborado por el autor en 1980.

tendidos, retrasos, inercias, parálisis, situación que comprobamos cotidianamente en el funcionamiento de la vida musical. Creo pues que un proyecto esencial consistiría en fundar un instituto en el que se analicen y estudien estos problemas, donde cada uno tendría tiempo para encarar las soluciones, incluso las más radicales, con la máxima disponibilidad.

Tomo algunos ejemplos. Contamos con instrumentos que en su gran mayoría fueron concebidos y construidos en función de la música de los siglos XVIII y XIX. El mundo instrumental permanece inmóvil, en primer lugar, porque hay un problema económico: el mercado es muy restringido, y por ende conservador, vive de ciertas tradiciones, ¡se apega exclusivamente, por así decirlo, al mueble Luis XV! Sin duda alguna, habría que interesar a los luthiers y a los contructores de instrumentos en general, para que reflexionen sobre la situación actual, llevarlos a encarar un cierto número de modificaciones, incluso a inventar soluciones nuevas y adaptadas a la técnica de hoy en el campo de las escalas y también en el de la sonoridad. Estamos tan ligados al semitono que las disponibilidades son magras y artesanales en lo que concierne a escalas más finas y variables. Sería la tarea de tal instituto encarar este problema con miras desinteresadas, en el estadio en que la economía no priva sobre la necesidad intelectual.

Otro ejemplo: la sociología del concierto. Estaríamos en condiciones de emprender un estudio de los diferentes tipos de públicos, de la manera de organizar según criterios nuevos el espacio propiamente dicho de la sala, es decir, la relación obra-músico-público, del lugar que ocupa el concierto en la cultura actual, y por lo tanto de los medios de llegar a los diversos públicos. Frente a estos problemas puramente materiales de transmisión de la música, habría mucho que imaginar y más aún que hacer. Semejante instituto resultaría de gran necesidad porque representaría la unión entre la célula cerrada de la educación y el mundo abierto de la vida musical, entre el punto en que la educación nos ha dejado y la movilidad, la versatilidad, de la experiencia musical. Es por eso que sostengo que la solución actual no pasa sólo por la reforma de las orquestas o la organización de los organismos de radio, por la aceptación o el rechazo del sistema de subvenciones estatales; pasa también por la creación y la promoción de institutos de investigación económicamente independientes de las grandes influencias que obligan a la música a anclarse en la rutina.

Pienso igualmente que la composición suscita en la actualidad problemas que sólo pueden realmente resolverse en equipo. En el campo electrónico, la estética de la elección de los objetos sonoros, las relaciones de la técnica con la invención, la dependencia recíproca de la estructura y de la automación, la transmisión de la obra, son temas que ningún compositor podrá enfrentar aisladamente de una manera satisfactoria sin ayuda de expertos y asociados. Sin duda, habrá siempre individualidades más brillantes que otras, pero aun estas individualidades deberán plegarse a la disciplina de un cierto trabajo colectivo; creo que éste es un cambio fundamental al que debemos prepararnos para los años futuros.

En tal contexto habría que pensar también en una relación posible con las formas que fabrican material electrónico, sin lo cual todo instituto de investigación tendrá gran dificultad en realizar trabajos especializados, por falta de un aprovisionamiento apropiado.

En definitiva, pese a todas las relaciones y ramificaciones que implicaría, tal instituto de investigación debería gozar a la vez de una total autonomía y de una gran flexibilidad en su estructura interna. Sin obligaciones inmediatas, podría dar pruebas de un verdadero *desinterés* y perseguir fines que ningún organismo demasiado comprometido "con el siglo" estaría en condiciones de fijarse.

La práctica, cotidiana y de otra clase

57. ORQUESTA, SALA, REPERTORIO, PUBLICO*

La función tradicional de la orquesta ha sido ampliamente sobrepasada en este período de mutación en que vivimos. La orquesta actual lleva aún la marca de la sociedad del siglo XIX, que a su vez heredó la tradición de las cortes principescas.

Nos enfrentamos ahora con problemas de polivalencia. Creo que debemos orientarnos hacia una noción de grupo polimorfo; en el interior de este vasto grupo de músicos, habría que crear la posibilidad de enfrentarse con todos los repertorios: solistas, música de cámara, orquesta normal, formación muy grande, grupos vocales de diversas dimensiones. Entonces la "orquesta" —en realidad, la cooperación de intérpretes— encontraría una función sociológica porque cubriría todos los sectores; además, deberá adquirir una cierta movilidad y poderse desplazar. Por el momento, las orquestas, como arañas en el centro de su tela, esperan al cliente y se le echan encima cuando éste se deja agarrar. En coincidencia con el proverbio: "Si Mahoma no va a la montaña, la montaña irá a Mahoma", estoy persuadido de que actualmente la montaña debe desplazarse. Sé muy bien que para ello es indispensable la fe... Sin embargo, llegamos a un punto en que todo debe ser repensado en función de estructuras móviles.

Pienso igualmente que la arquitectura de las salas es un fenómeno desconcertante de conservadorismo. En la Europa arruinada por la guerra, no se tuvo nada más urgente que reconstruir las salas siguiendo las

* Tomado de una entrevista con Maryvonne Kendergi (19 de marzo de 1970) publicada con el título "Pierre Boulez interrogé" en *Cahiers Canadiens de Musique*, primavera-verano 1971, pp. 31-48. Reelaborado por el autor en 1980.

normas antiguas; con menos pana y oro, sin duda, pero las contraplacas, el concreto, el nylon, no hicieron evolucionar el decorado, se trate de salas de concierto, de ópera o de teatro. Ocurre que se construya un "objeto" excepcional, pero entonces se lo utiliza poco o nada. Uno de los ejemplos más notables es el teatro de Mannheim, realizado a mediados de los años 50 siguiendo las concepciones de Piscator. La escena, móvil, era susceptible de tomar la configuración de un teatro a la italiana, de adoptar el perfil isabelino, de transformarse en arena central. Estas potencialidades se utilizaron muy brevemente en la época de la inauguración del teatro; luego prevaleció la convención habitual, porque era demasiado difícil, demasiado oneroso efectuar rápidamente los cambios de distribución. Otro ejemplo: se ha construido en Grenoble un espacio de gran lujo donde anillos concéntricos pueden girar simultáneamente en direcciones y a velocidades diferentes; a mi parecer, la conclusión la sacó uno de los primeros espectadores: después de una serie de movimientos giratorios, en un momento de calma, un estudiante gritó, imitando una voz infantil: "¡Mamá, otra vuelta!". La reflexión no puede ser más justa, pues la sala se había transformado en un juguete: el espectador queda apresado por un objeto que sólo funciona para su propia maravilla; el espectáculo se vuelve accesorio y el buen funcionamiento de la mecánica acapara toda la atención. No se puede construir una sala como un objeto excéntrico que impone a quien lo utiliza plegarse a una forma ridículamente coactiva. Es un problema para el futuro: crear salas móviles que no sean coactivas por el exceso de dirigismo en la movilidad.

¿La organización del repertorio? Entiendo en primer lugar esta palabra no en el sentido extremadamente restrictivo del repertorio convencional, sino en toda la amplitud de su acepción. Para empezar, hay que diversificar en lo posible los campos de actividad. En este momento, somos prisioneros de una estructura demasiado rígida. La concepción actual de los conciertos es más o menos como la caja de lunch: un trozo de pan, una pizca de jamón, un helado, todo eso en envoltorio esterilizado —su porción de sueño, listo para llevar—. Estoy persuadido de que se puede mejorar esta situación, aunque sólo sea inspirándose en la pintura y la escultura. Ciertos museos están consagrados a la conservación de las obras "históricas"; otros se especializan en el siglo XX; en fin, las galerías se ocupan de la creación contemporánea, organizando exposiciones de grupo, exposiciones individuales o retrospectivas.

Este tipo de organización nos prueba que se podría proceder igualmente, en el campo musical, al establecimiento de retrospectivas, perspectivas y prospectivas. Hay que saber dar a cada uno la libertad de elegir. En la situación actual, hay un bloqueo debido a la organización del tiempo de ensayo, demasiado limitado porque es inflexible e inadaptado; si hay que presentar una pieza compleja y difícil y que por ende va a requerir un máximo de tiempo de ensayo, uno se ve obligado a ubicarla entre piezas que pertenecen al repertorio más establecido, el que se lee a toda velocidad

principalmente en el ensayo general, para asegurarse de que todos están bien de acuerdo sobre las convenciones. Los oyentes interesados ante todo en la pieza nueva deben escuchar una vez más el repertorio que ya conocen de sobra; en cuanto a los otros, los que vienen a pasar una hora de digestión feliz, se verán abruptamente perturbados en sus limitados sueños por este horror que de golpe tendrán que tragar. Uno cree haber servido con fervor a la música contemporánea, pero finalmente le hizo el peor de los favores.

¿El esnobismo puede desempeñar un rol en la curiosidad ante la obra nueva? Siempre encontraremos en una gran ciudad doscientos convencidos: esto es relativamente fácil, incluso demasiado fácil cuando se trata de acontecimientos aislados, con un dejo de escándalo y clandestinidad. Lo importante, a partir de este núcleo central, es crear un público ampliado y aumentar sin pausa el interés. ¡Excitar la curiosidad no basta, además hay que saber mantenerla! Hay que sembrar sin descanso; por quince granos que se pudran, quedará uno que fructificará. Hay que sembrar los quince: ¡para eso estamos!

Lo que me irrita a veces cuando me enfrento con el arraigo decidido y exclusivo en el repertorio tradicional, es la manera en que esos supuestos apasionados encaran las obras maestras musicales. Cada uno puede oírlas, sin duda, del modo que le convenga y que desee. Pero estoy convencido de que al fin de una encuesta un poco prolija se encontraría que las delicias que produce al escuchar cierta obra están vinculadas con las nostalgias estériles de una juventud lejana y definitivamente perdida. Este estancamiento voluntario arraiga en una especie de proceso fisiológico bastante fácil de analizar. De una manera general, entre los dieciséis y los veinte años se abren los ojos al mundo y, en lo que concierne a una cierta categoría social, se descubre la vida artística: teatro, concierto, ópera, grandes exposiciones, se toma conciencia de lo que se llama, tan abusiva y posesivamente, su "patrimonio". Al mismo tiempo, las hormonas trabajan, con las consecuencias familiares a todo adolescente. Es un período de la existencia que retrospectivamente parece feliz. Por asociación, casi por un reflejo de Pavlov, cuando oyen la música que descubrieron y amaron hacia los veinte años, estos oyentes recuerdan esa primavera en que sus hormonas se manifestaban de un modo más activo. ¡Malhadado sea ese público que dormita, y sólo viene para recuperar un período en que dormitaba menos!

¡No es exactamente así como yo encaro la música del llamado "patrimonio"! Frente a la obra más familiar, hay que ir más allá del recuerdo e imaginar qué potencial de novedad posee aún. ¡Qué puede ser más frío, más chato, más repugnante que considerar las obras maestras como bloques inertes coagulados en la marchitez del pasado! Como intérprete, es esto lo que me interesa, me atrae, incluso me fascina: la incandescencia de las obras maestras siempre presta a reavivarse. Ciertas partituras no me suscitan ninguna resonancia: yo no las dirijo; pero si la partitura despierta un eco y una coincidencia en relación con mis propias preocupaciones, en-

tonces la dirijo sin vacilar; sin duda esto permitirá comunicar a los demás lo que soy capaz de descubrir en ella. Cuando acepté ir Bayreuth para dirigir *Parsifal*, la decisión no dejó de sorprender a los menos prevenidos: ¡a qué iba a extraviarme en ese bastión de la germanidad! Al ir al encuentro de Wieland Wagner, me parecía útil realizar para la música lo que él había logrado en la presentación escénica: desembarazar la partitura de ese ritual pomposo y mortuorio que puede llegar a abrumarla. Ante un cuadro contemplado a través de una capa de grasa bituminosa, era de buen tono extasiarse a propósito del "maravilloso claroscuro". Una vez limpiado el cuadro y vuelto a su estado primero, ¡qué estupefacción al comprobar la vivacidad, incluso la violencia de los colores originales, al tener que revisar completamente la idea que teníamos de él!

Así ocurre con la música: lo esencial, cuando se mira de frente la obra maestra, es hacer desaparecer toda esa horrible grasitud acumulada a la cual es demasiado fácil adaptarse.

58. PARA DESPERTAR LA CURIOSIDAD POR LA NUEVA MUSICA*

Es difícil imaginar, desde afuera, el rol exacto del director musical; no se ven muy claramente sus atribuciones: sus funciones parecen misteriosas, pues unen la omnipotencia del dictador con la liviandad, incluso la "inconsecuencia del artista". Es un intérprete, y hace elecciones que no compremeten sólo su aspecto de intérprete. No es administrador, y sus iniciativas implican un cierto sentido de la administración. Cuando los resultados son buenos, se los acepta más o menos como naturales, como resultado de una buena gestión general. Cuando las decisiones no tienen las consecuencias felices que era de esperar, entonces se las relaciona directamente con la personalidad de quien las suscita. De modo que el director musical podría hacer pensar en lo que se decía en otra época de la música de film: ¡es buena cuando no se la nota! ¿Tendría entonces que ser el anonimato el fin de un director musical?

No lo creo, aun —y sobre todo— después de una primera temporada con la Filarmónica de Nueva York. Pienso que tampoco descubro un gran secreto al decir que si bien un director musical no puede escudarse en el anonimato, no tiene el monopolio personal de las decisiones que se toman a lo largo de toda una temporada, que suman una cierta cantidad: desde un simple cambio de orden en el programa, hasta la elección de un nuevo

* Publicado en inglés en New York Times el 6 de agosto de 1972. Inédito en francés.

miembro particularmente importante de la orquesta. En el caso de un cambio de orden en el programa, bastará por cierto con un simple cambio de opiniones con el presidente y con los intérpretes interesados. Pero en el caso del reclutamiento de personal, es indudable —como me lo hacía notar uno de los músicos— que la elección del director implica una perspectiva de largo plazo que sobrepasa el tiempo de su compromiso personal, sin contar que pone en juego factores humanos de la máxima importancia. También cuando el director debe decidir los programas, tiene que enfrentar tres órdenes de problemas: 1) el sistema de suscripción que va a repartir de una manera equilibrada las diferentes obras y los intérpretes; 2) la organización de los ensayos y conciertos, sistema decidido por contrato, que implica obligatoriamente métodos de trabajo bien determinados; 3) la relación de las personalidades invitadas con las obras que se les proponen, y la inserción de sus deseos y de sus preferencias dentro de un cuadro válido para toda la temporada. Entonces, parece muy difícil imaginar al director musical tomando sus decisiones con cinismo, provocación e intolerancia. Aunque quisiera hacerlo así, no podría. Y por otra parte, ¿por qué lo querría? Convendría ver en sus directivas, más que una manifestación de fanfarronería personal, una preocupación fundamental: la de preservar la vida y el movimiento en medio de limitaciones forzadas que, si bien son necesarias, tienden a una excelente estabilidad, a la asfixia.

Es fácil verlo en todos los campos y no sólo en música: nuestra época nos obliga a una nueva estimación de todos los medios de expresión. Nuestros conceptos filosóficos cambian; nuestra percepción del universo cambia. ¿Habría entonces un campo preservado en que se ignorarían totalmente estos formidables cambios? Así parecen creerlo a veces; probablemente por nostalgia, por temor, o por desesperación, muchos se complacen a menudo en engañarse con la ilusión de que el *arte* quedará preservado del *progreso*, y en una visión cataclísmica global, esperan salvar un rincón de paraíso intocable, inconquistable. Esta reacción es un reflejo normal ante lo desconocido —aun los aventureros más decididos han tenido sus momentos de pánico o de reflexión, y sin embargo siguieron adelante movidos por esa fuerza más poderosa que el miedo: la curiosidad—.

¿Por qué no despertar esa curiosidad en nuestro campo? ¿Y cómo despertarla? ¿Podemos esperar que entonces la intolerancia se disipe y que se establezca una voluntad común en descubrir una nueva forma de vida musical, y de participar en ella aun más intensamente que antes? Ante esta perspectiva ideal, hay muchos dilemas por resolver, muchas dificultades por superar. ¿Por qué no abordarlos de frente, para ver lo inmediato y lo posible?

Por supuesto, comenzaré por las reacciones del oyente. En las situaciones difíciles, aquéllas se ubicaron siempre entre estos dos extremos: el rechazo inmediato o la duda positiva. Todos recordamos, sin duda, la frase de esa personalidad ya un poco ajada del mundo parisiense cuando se estrenó la *Consagración de la primavera*: es la primera vez en sesenta años

que alguien se atreve a burlarse de mí. Recordamos quizás menos una nota del diario de Delacroix. Luego de oír, en los años de 1860, la ejecución de uno de los últimos cuartetos de Beethoven, escribió más o menos esto: es la obra de un loco o de un genio; en la duda, apuesto por el genio. Evidentemente, no se puede ofrecer cada semana la ocasión de apostar por el genio o de sentirse burlado por una nueva obra maestra. Aun así, habría que poder contar más con la duda que con la intolerancia en el caso de un obra en que los frutos no sobrepasan las promesas de las flores, sin querer hablar de genio... Ya se han propuesto muchas soluciones para tratar de ablandar al público frente a los compositores de este siglo, la más simple de las cuales se formula, en verdad, muy simplemente: dar buena música contemporánea, y el público responderá. No es seguro que esta visión idílica esté bien apoyada históricamente; si bien se pueden encontrar ejemplos en su favor, se pueden contar aun más en su contra. Y además, ¿la actitud del público frente a las obras actuales debe encararse por separado? ¿No forma parte de una actitud general respecto de la música? El amor por la música, la predilección por ciertas obras, el placer que se experimenta, no están en cuestión: no creo que se exija nunca el masoquismo como ascesis indispensable para acceder a la apreciación de las obras maestras futuras, pasadas o presentes. Creo incluso, pese a las ideas que a menudo me atribuyen, que la satisfacción musical comienza y termina con la satisfacción por el sonido mismo, por su riqueza y su calidad brutas. Entre este comienzo y este final ocurren muchas otras sensaciones, que hacen que el fin de la experiencia musical resulte más interesante que su comienzo, más completo, más perfecto. Esto es entonces lo importante: esta perseverancia en la expansión musical que nos hace apreciar las obras en su plenitud. Es por ello, igualmente, que me parece importante disipar esa ambigüedad que se ha establecido en nuestra vida musical cuando se habla del público. O bien se piensa en un público estable, pero conservador; o bien se piensa en un público aventurero, pero volátil. Hay muchas razones para establecer tales categorías. En efecto, sin hablar de un sector que se arrulla con los mismos recuerdos, existe una cierta parte del público que adquirió progresivamente una cultura musical cada vez más profunda, y al que sus conocimientos ratifican sobre lo correcto de sus convicciones. Existen, en cambio, espíritus más aventureros para los cuales la música en tanto tal tiene menos importancia, pero que captan rápidamente las correspondencias entre la composición y la pintura o la literatura; son más abiertos, en lo inmediato, pero su interés menos exclusivo los arrastra también a otros terrenos. Llegar a hacer la síntesis de ambos tipos de público, ¿no es exactamente nuestra finalidad? Pero ¿cómo lograrlo? La solución pasa probablemente por una intensa diversidad en las actividades musicales. Habría que ampliar cada vez más el panorama propuesto durante una temporada y hacer a cada uno *absolutamente* consciente de que la música no se resume en algunas obras maestras cada vez más cristalizadas por una interpretación inexorablemente basada sobre ciertas referencias.

Alban Berg daba en una encuesta esta respuesta no desprovista de humor: tocar la música nueva como si fuera clásica, tocar la música clásica como si fuera nueva. Esto responde a una necesidad profunda de no ver la música absoluta y definitivamente estabilizada en una serie de "cuadros vivos". (¿Por qué se los llamaría vivos, dicho sea de paso?) Esto implica también repensar lo que se entiende generalmente por tradición. Cuanto más se toma conocimiento de los problemas de la interpretación, tanto más se toma conciencia de la fragilidad de los modelos propuestos, esencialmente dependientes de una época. Esto es evidente en el caso del teatro, en que el aspecto visual está tan estrechamente ligado con el presente, que sobrevive con dificultad luego de un pequeño número de años. Basta hojear los álbumes de teatro o de ballet para percibir todo lo que hay de caduco en la invención visual de una época determinada —en la interpretación visual de una obra—. Igualmente, podemos ahora comparar grabaciones de un período de alrededor de cincuenta años, y vemos con claridad cómo varían las ejecuciones no sólo según los temperamentos, sino mucho más aun según los años. Y no hablo sólo de ciertos progresos de la musicología que nos han valido en ciertos casos una mayor autenticidad. Hablo más bien de un enfoque generalmente adoptado respecto de un compsitor porque su aspecto de su obra coincidía más con el gusto de la época. Así se ha oído a Bach extremadamente "dramatizado", luego reducido a una liviandad bastante seca; Mozart pasó, por el contrario, de lo gracioso a lo trágico. Los ejemplos abundan y desmienten a cada instante la existencia de una *tradición* monolítica que debería dar cuenta del único rostro eterno de las obras maestras. Y por otra parte, ¿esas obras maestras nos interesarían aún si no fueran portadoras de nuestra subjetividad? Es incluso gracias a esta facultad de adaptación que sobreviven: son suficientemente vastas como para dar mil pretextos a la imaginación, como la nube que ve Hamlet. En el campo de la interpretación, conviene mantener entonces un alto nivel técnico y al mismo tiempo no temer las iniciativas y los enfoques nuevos, aunque nos desconcierten porque nunca pensamos en ellos hasta entonces. Es probablemente ahí donde la frase de Alban Berg toma todo su sentido. Es cierto que la frecuentación simultánea de las obras llamadas "clásicas" y de las obras contemporáneas nos obliga a no reaccionar con la actitud del *especialista* —como intérpretes y como oyentes—. Se establece un intercambio fecundo entre los dos campos, y desaparecerían muchas reticencias si se estableciera de un modo permanente la corriente entre el descubrimiento de obras nuevas y la frecuentación de las obras pasadas.

Sin duda, no hay menos reticencias entre los intérpretes que entre el público frente a las obras nuevas, e incluso frente a una interpretación "no tradicional". Quizás la reticencia de los intérpretes condiciona la del público. Me parece que tiene, en todo caso, el mismo origen: el mismo temor a lo desconocido, el mismo miedo de perder lo que ha llevado largo tiempo adquirir. Muchos son los instrumentistas, y aun más los cantantes, que se quejan de que la música contemporánea destruye su sonoridad o su voz. Es

cierto que las obras nuevas exigen mucho del intérprete, pero, en los mejores casos, ¿exigen mucho más que las obras aceptadas? Desde el punto de vista de la virtuosidad, las dificultades no son mayores, pues si el ingenio de los compositores no tiene límites, las facultades humanas, que éstos deben tener en cuenta, son fisiológicamente limitadas. Se utilizan entonces en forma distinta los recursos de un intérprete, pero no se los extiende realmente más allá de ciertas normas. Se trata entonces menos de una dificultad "inhumana" que de un enfoque diferente. Toda la historia acude a asegurarnos a este respecto. Las obras que parecía imposible tocar necesitaron un período de adaptación, luego parecieron naturales hasta el día en que nuevas obras vinieron a poner otra vez en cuestión lo heredado. No sólo cantores e instrumentistas no tienen nada que perder con esta constante exploración de las posibilidades del intérprete, sino que, por el contrario, ven la posibilidad de enriquecer su campo, mientras que repitiéndose, aunque perfeccionen su manera de abordar la obra, restringen su potencial, pues ciertas posibilidades se atrofian como músculos a los que no se hace trabajar.

Pero ¿qué hacen los compositores en todo esto? Se ha hablado mucho de público y de intérpretes, pero se ha olvidado a estos olvidados: los compositores. Estos son un problema para todos y para sí mismos; se los descuida, pero al mismo tiempo quienes los descuidan tienen a menudo mala conciencia —manifestada agresivamente por el rechazo, o tímidamente por excusas furtivas—. Y por cierto mientras están vivos no la pasan muy bien; incluso después que mueren, se los utiliza a menudo en beneficio personal. ¿Hay que rehabilitar entonces al compositor en nuestra vida musical? ¿O sería la composición misma la que merece tal rehabilitación? A decir verdad, nuestras organizaciones rígidas no dan muchas posibilidades ni al compositor ni a la composición. Una estructura preestablecida, un esquema de ensayos intocable, condiciones de trabajo a menudo apresuradas, todo eso no alienta exactamente el establecimiento de relaciones agradables y distendidas entre el compositor y sus eventuales intérpretes, sin hablar de la indiferencia o de la hostilidad con las que va a chocar por poco que contradiga los hábitos de pensamiento, de ejecución y de audición, en suma, todas las normas con las que funciona el profesionalismo. El compositor se siente rechazado no sólo en su persona, sino también en su función, porque ésta resulta tan manifiestamente "inútil". Así, también él tiende a rechazar a ese mundo que no quiere saber nada de él, a vivir en circuito cerrado, a confiar exclusivamente en organizaciones en las que encuentra una comprensión más inmediata: lo que acentúa aun más el alejamiento de las posiciones de una y otra parte. Ante una situación aceptada con resignación o con rabia desde hace ya un buen número de años, ¿hay que abandonar toda esperanza y dejar que los diferentes organismos sigan con su especialización? Apostar sólo a la buena voluntad no resolverá el problema, como no lo resolverá tampoco una separación exclusiva de los "géneros" musicales.

Parece, por el contrario, que todas las dificultades se encaminarán a una solución cuando se encaren las relaciones entre compositor, intérprete y público dentro de una organización más ágil, más libre —menos sujeta a coerciones formales limitativas—. Como ocurre a menudo, aunque el principio es simple, la realización lo es mucho menos. Es sin duda el cambio de concepción lo que plantea de por sí la mayoría de los problemas. Una evolución en la mentalidad trae automáticamente consigo una revisión de la organización. El tránsito de una etapa a otra exige tiempos de adaptación que pueden parecernos largos, pero el proceso se vuelve entonces irreversible. En suma, lo que buscamos, idealmente, es una manera más diversificada de llegar a públicos diferentes en contextos variados; a lo que tendemos es a salir de una estandarización estéril, ya que ésta impone al presente, e incluso al futuro, normas adaptadas al pasado; lo que deseamos es que se restablezca la creatividad en todos los niveles de la vida musical.

La evolución es lenta, pero ineluctable: basta consultar los archivos para percibirlo. Pero en lugar de que esta evolución se produzca pasivamente, como por negligencia o por olvido, es necesario, por el contrario, participar en ella conscientemente. Hay en primer lugar que ampliar nuestro horizonte en el campo de lo conocido: ver las obras, e incluso las obras maestras, en su movilidad; pensar más a menudo en lo que éstas abren que en lo que logran; descubrir sobre un compositor, aunque sea el más aceptado, un punto de vista particularmente actual. En esta audición activa entra por cierto más vida, más gozo y más excitación que en una absorción pasiva automática. Además esta escucha activa, esta real participación, si se trata del intérprete, nos lleva a ser más curiosos respecto del futuro. Si vemos a las obras del pasado como una manifestación permanente de la inquietud humana por progresar, como una voluntad permanente de superación y de descubrimiento, disminuirá entonces mucho nuestra intolerancia frente a las obras contemporáneas, a todo lo que hace que nuestra época sea, también ella, un momento importante de la música.

59. ¿QUE HAY DE NUEVO?*

¿Es suficiente el lugar que se concede en nuestra vida musical a la producción de nuestro tiempo? ¿Puede compararse con el lugar que ocupan en el teatro el estreno de obras nuevas y en la vida de las galerías las exposi-

* Publicado en inglés en *Celebration of Contemporary Music*, programa de una semana de música contemporánea en la Juilliard School of Music de New York (5-13 de marzo de 1976). Inédito en francés.

ciones a menudo renovadas? El teatro, por su parte, no tiene que contar obligatoriamente con una pesada y costosa maquinaria, sujeta a reglamentaciones numerosas y restrictivas: la experimentación, en este nivel, puede tomar un carácter espontáneo, sin tener que pasar por el estadio de la organización. Por su parte, la pintura, la escultura o, más generalmente, todo medio de expresión plástica, creado individualmente, recibido individualmente, no exige tampoco un despliegue importante; además, el interés que puede aportar la especulación sobre el producto acabado facilita muchísimo el intercambio, e incluso lo provoca. No ocurre lo mismo con la música que —salvo excepciones electrónicas— no puede ser presentada tan libremente, tan independientemente. Lejos de ser un objeto de especulación, la música ha implicado desde hace mucho obligaciones financieras difíciles de enfrentar: si bien dentro de un grupo algo restringido se puede contar con la buena voluntad y hallar así la atmósfera y la libertad del grupo teatral, no ocurre lo mismo en el caso de las grandes formaciones cuyo aparato mismo requiere una organización extremadamente compleja, por no hablar del teatro musical que multiplica en forma considerable la dimensión y la dificultad de estos problemas.

Hay que enfrentar una situación difícil, sin duda, pero no insuperable. ¿Difícil? Sin duda. De todos modos los medios, el medio musical —en general: hablo tanto de los intérpretes como del público— es el que se presta con más facilidad a las ventajas visibles de la convención. Como la música parece, *es*, un fenómeno principalmente irracional, la comunicación musical ignora la lógica verbal, la partitura utiliza signos crípticos que muy pocos son capaces de leer, y la práctica musical se vuelve un campo cada vez más restringido, no es difícil comprender por qué la mayoría se abandona a las delicias de una convención que se aprende progresivamente, que no se piensa en ampliar, y menos en superar. Se diría que al haber alcanzado un cierto estadio de la comprensión musical, determinado por la educación, el esfuerzo de sobrepasar ese estadio parece demasiado grande en relación con el camino recorrido y con la recompensa del descubrimiento. Se quiere ignorar entonces lo que hay de actual, e incluso de menos reticente, encerrándose obstinadamente en la ilusión de una edad de oro cuyos prestigios y confort se añoran amargamente —confort y prestigio que no son, a fin de cuentas, sino ilusiones retrospectivas—.

Dicho esto, y como quiera que se juzgue una actitud muy difundida, la peor respuesta sería querer *tocar* los artistas malditos, y crear *ad hoc* un ghetto experimental que parodiaría los circuitos generales de la distribución musical, pero restringiéndolo a un público seguro y convencido de antemano. Para que este pequeño mundo cerrado sea digno de interés, le falta lo esencial: la confrontación. Querida, provocada, aceptada, la confrontación es el elemento indispensable que da a la creación su razón esencial de ser. Lejos de resignarse a reglas de juego que es demasiado fácil observar —cada uno para sí, en su esfera de influencia, y dios música para todos—, hay que actuar lo más directamente posible para transformar las

reglas de un juego que se han transformado a veces, de una y otra parte, en las convenciones de una trampa permanente. Cada uno perderá con esto en seguridad lo que ganará en aventura. Que nuestra sociedad es liberal, cada uno lo sabe, lo proclama —en general, para alegrarse de ello... aunque haya excepciones, pues el liberalismo de los unos no coincide forzosamente con el liberalismo de los otros—. Nuestra sociedad tolera pues las actividades más aventuradas, en el plano artístico al menos, pues en ese campo de subversión queda fácilmente circunscripta... Es por ello que nuestra sociedad musical propiamente dicha, aunque las reciba con más sorpresa que estima, procede como los reyes de antaño y considera muy adecuado tener sus bufones: pueden desempeñar ese rol de excepción y gozar de su libertad de lenguaje, siempre que justamente las relaciones estén definidas por un código silencioso, pero estricto. ¡No se imagina al bufón dueño de sí! A cada uno sus atributos, y el gobierno estará a buen resguardo: a ti las locuras de la audacia, a mí el poder artístico real. Considerada en estos términos, la vida musical, la creación musical misma serían un fracaso humillante, porque poseerían en principio la falta de validez de toda experiencia nueva. Debemos evitar este estado de espíritu, debemos ponerle remedio haciendo que los organismos más establecidos sean responsables tanto de la música de esta época como de la herencia cultural que tienen evidentemente a su cargo.

Pero entonces, podría decirse, es querer hacer concéntricos por la fuerza círculos que nunca podrán serlo, círculos de interés que están destinados por naturaleza a ser excéntricos entre sí. A esta tendencia a encarar el universo musical como un universo de círculos concéntricos, debemos oponer una concepción suficientemente ágil y fluida como para dar cuenta de las divergencias y organizar la diversidad. Es por cierto posible integrar la música actual, la creación contemporánea, a una vida musical que ya no esté excesivamente tabicada, pero para hacerlo eficazmente hay que repensar en profundidad toda la institución musical, no sólo en su funcionamiento, lo que sería relativamente simple, sino en su definición, que lo es mucho menos. No los había, bastaba organizar conciertos en que las obras propuestas fueran contemporáneas, para insuflar en la vida musical el aire de nuestra época; no se cuestionaban el esquema mismo y la función del concierto, igual que en pintura colgar los cuadros de la parte más alta de la pared de la galería parecía ser la única forma de exposición. La evolución más reciente no permite descansar sobre conceptos tan confortables; muchos hechos aceptados hasta ahora como naturales parecen caducos, y se cuestiona la naturaleza misma de la obra, su presentación, la forma de la comunicación con el público, el enfoque del intérprete. Este cuestionamiento es a veces desordenado, sus fines parecen inciertos: no importa, cada vez resultará menos satisfactoria esa forma benigna de la comunicación que es el concierto tal como aún lo conocemos, herencia de fines del siglo XIX. ¿Por qué no tratar de prever la situación futura y prevenir las divergencias cada vez más fuertes que existen entre las intenciones desquiciado-

ras y una práctica confortablemente perezosa? Sin duda nuestras intenciones musicales carecen de flexibilidad y debido a su rígida organización impiden toda agilidad en la expansión del campo musical, que deberá ser a la vez diversificado y uno. ¿Cómo debería ser entonces la organización musical ideal para poder dar cuenta de la vida musical actual y hacerle justicia? Me parece que, ante todo, debería considerar que todas las funciones musicales son inseparables e intercambiables, que la ejecución sólo es una parte —importante, por cierto— de un campo donde son fundamentales otras tareas; ejecución, investigación, experimentación, aplicación, pedagogía, tales son las diferentes actividades que deberían irradiar de un eje principal. Un músico debería poder pasar de una a otra actividad según las necesidades de su trayectoria personal, en un empleo del tiempo flexible y variado. Personalmente, considero que las diferentes ramificaciones de la actividad musical debe practicarlas necesariamente todo músico deseoso de huir de la rutina y el atraso, de evitar la especialización peligrosa por los límites excesivos que impone al individuo, deseoso, en fin, de participar en una verdadera cultura musical, y no de ser el engranaje de una maquinaria que de cultural sólo tiene el nombre.

El tránsito de un campo al otro, quiero decir, por ejemplo, de la investigación a la ejecución, de la pedagogía a la aplicación, lo hacen actualmente individuos aislados que gastan mucha energía en pasar de una institución aislada a otra, luchando contra empleos del tiempo que están fatalmente destinados a no coincidir, pasando por idealistas excéntricos en el seno de organismos demasiado estrechamente definidos en sus fines y en sus métodos. Si la educación, por ejemplo, se abstiene obstinadamente, como lo hace muy a menudo, de la investigación y de la experimentación, si considera que debe transmitir una herencia definitiva, si entiende que tiene por finalidad formar para siempre a un individuo, y no darle el sentido de lo precario y de lo transitorio, de esa fuerza irreprimible que es la evolución, creo que entonces se aparta de los fines fundamentales que debe perseguir. Puede incluso llegar a ser una contraeducación y producir obreros especializados, limitados en sus posibilidades, innegablemente falseados en sus reacciones, que terminan por ser esencialmente improductivos. Por otra parte, si la investigación y la experimentación se producen en un territorio cerrado, si se rehúsan a la comunicación que sólo pueden provocar la pedagogía y la aplicación, devienen también terrenos estériles, por lo menos excesivamente protegidos, que justifican por un vago sentimiento de martirio su absoluta necesidad, mientras que la confrontación organizada es, sin duda alguna, la única forma que se beneficia con un intercambio vivo y realmente productivo.

No entra evidentemente en los límites de este breve artículo describir en detalle los procesos que podrían desencadenar o precipitar esta evolución necesaria. Digamos que están reunidas todas las condiciones para ello, y que la principal es la incertidumbre que se encuentra en el meollo de la mayoría de nuestras sociedades actuales: esa incertidumbre no es

siempre negativa, ni mucho menos; nos obliga a plantearnos, individual y colectivamente, un cierto número de problemas fundamentales sobre la validez de nuestra herencia cultural, sobre la solidez de los fundamentos de nuestra ideología cultural. ¡No nos quejemos de tener demasiados problemas: si no los tuviéramos, qué aburrimiento! Se habla muy a menudo, demasiado a menudo, de crisis a propósito de situaciones que son simples peripecias, necesarias e inevitables. Ver a más largo plazo implica que miremos nuestra situación musical como eslabón de una evolución; si desentrañamos bien las perspectivas pasadas, el punto al que llegaron, debemos analizar también lúcidamente los aspectos caducos, transitorios; sólo con esta condición seremos capaces de ver emerger progresivamente nuevas líneas de conducta, nuevas líneas de fuerza, tan ardientemente deseadas por unos, tan medrosamente rechazadas por otros. La historia musical, como cualquier otra, está hecha *de* individuos y *por* individuos: los engrandece en la medida en que los tritura —en dirección a un futuro absoluto, aunque deba pasar por nuestra incertidumbre presente—. ¡Vale más entonces tratar obstinadamente de no ser triturado *por nada*!

P.-S. Me doy cuenta de que no he hablado de Europa ni de América. Ocurre, en realidad, que en este campo atribuyo poca importancia a la geografía de las fuentes, por así decirlo. Ni se me ocurriría negar que haya habido necesidad, en ciertos momentos, de solidaridad dentro del grupo étnico, así como no pensaría en ocultar que a mi parecer este fenómeno está estrechamente circunscripto por necesidades locales, muy provisorias. En nuestra época, y en el medio musical propiamente dicho, no veo realmente que sea urgente esa solidaridad. Las características individuales, cualquiera sea su ubicación geográfica, me parecen importantes en otro sentido, y debería agregar que en mi opinión el cosmopolitismo nunca ha sido un pecado.

60. LIBERAR LA MUSICA*

Un verdadero creador siempre está guiado consciente o instintivamente por una idea directriz importante. En el curso de su vida, puede dar la impresión de que varía, de que vacila, incluso que reniega de sí mismo. Pero si vamos más allá de las apariencias volvemos a encontrar la misma motivación, el mismo tema, que es el individuo mismo.

* *Preuves*, 2º trimestre 1972, pp. 133-38.

Lo que busco, desde que he cobrado conciencia de que existe un muro —o más bien una serie de muros— entre el público y el creador musical, es hacer caer esos muros. El tabicamiento es para mí la muerte de las cosas. Para ser eficaz, todo debería interpenetrarse. Hay que llegar hoy a una mayor fluidez entre los diferentes planes de acción, y esto significa que los tabiques estancos que existen entre música de cámara, música sinfónica, ópera, concierto —tabiques que determinan públicos no menos estancos— deberán abrirse si se desea liberar la música y hacerla comunicable a la mayoría.

Lo que deseo es cambiar el espíritu de las gentes. El público tiene gustos heredados del pasado, busca la música exclusivamente en el museo, mientras que está allí, en el siglo, viviente. Mi finalidad es promover el pensamiento contemporáneo en todos los campos. No se puede vivir constantemente a la sombra de ese árbol gigantesco que es el pasado. Hoy la gente tiene un reflejo de defensa. Tiende más a preservar que a inventar, como los Romanos de los siglos III y IV. Mientras una generación no cuestiona las realizaciones del pasado, pierde toda posibilidad de realizarse a sí misma y de llegar al cabo de su vitalidad.

A veces la gente se muestra sorprendida por algunas de mis ocurrencias: por ejemplo, cuando sugerí que no basta poner bigotes a la Monna Lisa, que hay que destruirla en uno mismo. Esto implica simplemente incitar al público a devenir adulto, a cortar de una vez por todas el cordón umbilical. Admiro a creadores como Beethoven, Wagner, Debussy, Berlioz, que lejos de obedecer a la tradición, han sabido formarla en su dirección. Hay que reintegrar la irreverencia al arte musical.

Busco nuevas vías para promover nuevas músicas, y esto explica mi conducta desde hace algunos años. Desde que acepté la dirección simultánea de dos orquestas, la Orquesta Filarmónica de Nueva York y la de la BBC, me atacan con preguntas e insinuaciones malevolentes: "¿Entonces, Vd. dejó de componer, se ha rebajado a la dirección de orquesta, a Vd. lo recuperó el *establishment*? ¿Valía la pena blandir durante veinticinco años el anatema y el hacha para llegar a este resultado? ¿Qué se hizo del Robespierre Boulez de los años 1960? Etcétera".

Me encanta que me ataquen, es vivificador y obliga a una verdad elemental respecto de sí mismo y de los demás. En verdad, me considero más como un jardinero que como un carnicero, y si manejo el hacha, es para desbrozar la madera muerta a fin de dar al árbol una oportunidad suplementaria de sobrevida. Cristo decía: "No vengo para asegurar, sino para tranquilizar". Yo, que no soy Cristo, prefiero utilizar la expresión de Brecht, que se burlaba de los que aseguran a su auditorio su ración culinaria.

Hay que haber luchado durante un cuarto de siglo para comprender que un comienzo, aun modesto, de realización, es preferible a una vida entera consagrada al rechazo. Tengo cuarenta y seis años, ha llegado el momento de que me plantee esta pregunta: "¿De qué manera tengo más pro-

babilidades de llegar a mis fines? Tengo necesidad de comunicar y de actuar, ¿quién me dará los medios para ello?". ¿Había que continuar ladrando en la noche, o bien era más eficaz confiar en el mundo musical y establecer mi reputación profesional de manera que me proporcionara la oportunidad de pasar a la acción? En el muy conocido conflicto entre cambiar las cosas en un porvenir indefinido por una revolución hipotética y tratar de modificarlas inmediatamente desde dentro influyendo sobre las organizaciones existentes, elegí la segunda solución.

A lo que yo aspiraba desde hace muchos años y que se me ha ofrecido en la actualidad, es al rol de director musical, mucho más vasto que el de director de orquesta. Estoy en posición de atacar la rigidez de la vida musical y me aplico a desarrollar un auditorio para los compositores contemporáneos. Esto no puede realizarse de la noche a la mañana. Hay todo un clima "proteccionista" que rodea la vida musical, que ha sido hasta ahora una actividad de especialista.

Han apelado a mí con la esperanza de que repensara la línea general. En lo referente a la composición de programas, he modificado los hábitos en dos puntos capitales. Por una parte, trato de incitar al oyente a tener un punto de vista personal sobre un determinado compositor o una obra: así, en ocasión de un concierto, tomo como tema la evolución de Stravinsky durante una decena de años y yuxtapongo las obras que mejor resumen ese período. El oyente reflexiona, se pregunta: ¿por qué pusieron esta obra junto a esta otra? En lugar de infligirle una sucesión de partituras sin vínculo aparente, se lo inicia en la evolución del compositor.

Organizo así cada año dos retrospectivas completas, como se hace para la pintura: una de un clásico del siglo XX como Alban Berg, otra de un músico del pasado que cayó en el olvido o poco ejecutado, como Haydn, de quien di en Londres una buena cantidad de obras a las que no se prestaba atención, como las misas y las óperas. Trato igualmente de promover la música de cámara (con la idea preconcebida de diversificar las actividades de la orquesta y de atraer públicos hasta entonces sectorizados), y por ejemplo en Londres y en Nueva York, antes de un cierto número de conciertos con gran orquesta, hago tocar una media hora de música de cámara relacionada con el programa que vendrá a continuación.

Otra tentativa es ir al encuentro del público en barrios diferentes, para no limitarse a las salas convencionales. En Londres reúno regularmente mil personas en la Round House, frecuentada por la vanguardia teatral y por un público de cinemateca. Es un auditorio más joven que el de los conciertos. Según se sabe, hay una diéresis entre el *establishment* y el esnobismo a contrapelo de los intelectuales libres que se rehúsan a frecuentar los lugares oficiales donde el aire está, para su gusto, demasiado enrarecido. Estos últimos son mucho más aficionados al teatro y al cine que a la música, y puede parecer atractivo tratar de convertirlos.

En Nueva York intenté en diversas oportunidades la misma aventura llevando a mis músicos, despojados del uniforme de rigor, y a directores

como Bruno Maderna y Michael Gielen, a interpretar y explicar la nueva música a los jóvenes del Greenwich Village. En el curso de estos encuentros, durante los cuales el público se dispone libremente alrededor de los músicos, las obras van precedidas de explicaciones, que a menudo proporciona el compositor mismo; se las ejecuta en general dos veces y las sigue una discusión notablemente animada: hemos presentado así a George Crumb, Charles Wourinen, Erich Salzman o Earle Brown. Acuden a esos espectáculos artistas, estudiantes, curiosos. Así tratamos de vivificar a un público mediante otro y de restablecer la circulación entre los auditorios. La televisión nos ayuda. La cadena BBC 2, por ejemplo, pasa el domingo a la noche, a las 20.30, emisiones sobre Varèse, Bartók, Berg, yo mismo, acompañadas de material gráfico animado con ejemplos sonoros. En 1974, al vencer mis contratos actuales, espero que tales contactos se hayan vuelto permanentes, que los músicos de la orquesta se hayan habituado a una mayor variedad en el repertorio, que la música contemporánea haya conquistado a un público más amplio, y que se disipe la desconfianza entre profesionales y vanguardia. Esto es vital si se quiere que la música sobreviva.

Oigo que a veces se ataca violentamente a la música contemporánea, como si su impulso se hubiera trabado y llegado a un punto muerto. "Vd. mismo ha dejado de componer", se me reprocha. En lo que a mí concierne, mi actividad desde hace unos diez años en Alemania, en Cleveland y otros lugares no favoreció la composición, pues viajé sin cesar, pero después de todo he escrito obras como *Éclat* (1965) y *Domaines*, que fueron ejecutadas en Londres y en París, y trabajo actualmente en una partitura para coros y orquesta. No, la música no se halla en una fase de destrucción. Es la visión que se tiene de la música lo que ha cambiado con la aparición de nuevos medios de expresión, entre otros la electrónica. Nos encontramos ante una excesiva riqueza gracias a la expansión de las técnicas y a la liberación de las tradiciones. De ahí el estallido del lenguaje, que obliga al compositor a repensar todas las categorías, incluida la noción misma de concierto. Las barreras entre los géneros se derrumbaron brutalmente, y la irrupción de una libertad prácticamente ilimitada crea una desazón en el compositor.

Como en arquitectura, los nuevos materiales obligan a inventar nuevas estructuras. En el comienzo, el concreto comenzó por imitar a la piedra, luego el material se volvió tan fuerte que la tradición estalla. En música, el material va a obligar a encontrar un sistema de expresión que le corresponda. Habrá que modificar las salas (indispensables a causa de la excitación que procura el espectáculo en directo, sea en el estadio o en el concierto), la disposición de la orquesta y de los oyentes. Hasta ahora, se contemplaba una obra musical como un cuadro. Hoy, para que cada obra se beneficie con la individualidad que requiere en su presentación, hay que adoptar métodos flexibles comparables con las estructuras móviles utilizadas en los museos actuales. Hace falta una sala concebida sin duda en función del sonido, pero con elementos adaptables.

Si acepté en principio la dirección del futuro centro de investigación acústica de Beaubourg, en París, es precisamente para tratar de repensar fundamentalmente la concepción del universo musical actual. Contrariamente a lo que se pretende, no tengo prevenciones ni contra París, ni contra las posibilidades de trabajo en Francia. Pero no puedo soportar la mediocridad de funcionarios incompetentes y limitados, y el estúpido derroche que de ello resulta, acompañado por una euforia burlesca. En Beaubourg, dentro de tres años, el campo experimental englobará todas las posibilidades del instrumental y de la electrónica. Buscaremos una unión permanente entre músicos y científicos, como se procura en ciertas universidades norteamericanas. Mi finalidad es crear un organismo según el modelo de los institutos científicos Max-Planck de Alemania, basados exclusivamente en el principio de la investigación.

La crisis de la música contemporánea existe, porque las ideas son más avanzadas que el material sonoro puesto a su disposición. Es necesario, por, una parte, explorar el infinito de los nuevos recursos técnicos, y por otra parte —gracias a la multiplicación de los contactos entre compositores y público—, agregar el espíritu crítico, crear el interés gracias a la libertad de las reacciones. Como la enseñanza de la música es insuficiente en todos los países del mundo (no incluye ningún elemento vivo, ningún lazo permanente entre la teoría y la práctica contemporánea o no), sólo se podrá contribuir a la creación musical si se llega a establecer una comunicación duradera entre los compositores y el público (sigue preocupándome mucho esta falta de comunicación). Se trata de revelar a los primeros la extensión de los nuevos recursos sonoros, y al segundo el sentido de su responsabilidad y el gusto de ejercerla.

Creo decididamente en el porvenir de una cierta unión entre lo visual y lo auditivo, entre el teatro y la música. He dicho en una oportunidad que la manera más elegante de resolver el problema de las óperas consistiría en dinamitarlas, y lo repito. Si nos hemos empantanado, es sobre todo en este campo. Sin embargo, he aceptado dirigir ciertas óperas en condiciones definidas, *Parsifal* en Bayreuth, *Pelléas* en Londres, *Wozzeck* en París y Francfort. Me gusta variar mis actividades, y yo mismo elegí estas obras. *Wozzeck* es, en mi opinión, la última "ópera" que magnifica y perfecciona la forma tradicional. *Parsifal* me proporcionó la satisfacción de trabajar en la única casa del mundo en que la arquitectura fue repensada inteligentemente, con Wieland Wagner, personaje capital que ha destruido una mitología caduca. (Entre paréntesis, nunca he declarado que no dirigiría jamás Wagner. Es una afirmación que se me atribuye equivocadamente.)

En cuanto a *Pélleas*, se me ofreció la ocasión de romper con la interpretación llamada tradicional, irritante por su amaneramiento. Tuve la posibilidad de reclutar cantantes, de discutir la presentación escénica. La responsabilidad de un director musical sobrepasa el foso de la orquesta. Y además tengo una idea totalmente no ortodoxa acerca de las relaciones existentes entre el intérprete y la obra. La reconstitución es un engaño. Lo

que me importa es lo que la obra dice hoy, su relación con el presente; sin tener en cuenta la acumulación de manierismos, vuelvo al texto a la luz del presente.

Pienso que ciertas compañías de ballet son más avanzadas hoy que la ópera, porque hay menos rigidez jerárquica que las aplasta. Esas compañías indican por cierto la vida de un espectáculo futuro. Si pudiera colaborar con un Béjart y un Peter Brook, por ejemplo, llegaríamos quizás a desbrozar el camino hacia una nueva forma de espectáculo. Pero habría que comenzar por pequeñas unidades, reunir diez músicos y dos cantantes en un galpón, buscar un nuevo estilo para una nueva forma musical. La concepción del taller es importante (lo que hace Brook con los actores). Así se conoce el propio instrumento de trabajo, el propio oficio, luego se puede abordar la tarea con mayores fuerzas. Actualmente la arquitectura de la ópera es paralizante a causa de su envergadura, de los medios que exige, de la inflexibilidad.

Como lo que me interesa es, ante todo, la comunicación, estimo que hay que experimentar los medios para lograrla primero en pequeña escala, pues es innegable que nos dirigimos hacia las multifunciones de la música, en que la jerarquía de los empleos es modificable en todo momento. Se afecta a un determinado músico durante un mes a un gran conjunto, el mes siguiente a una experiencia de investigación, luego va a reciclarse por algunas semanas, etc. Gracias a este esfuerzo general de flexibilización podrá lograrse la interpenetración, sin la cual resulta imposible cualquier tipo de eficacia.

CAPÍTULO II

Epitafios, homenajes e inscripciones

61. WOLFGANG STEINECKE*

I. El accidente

una silueta crece detrás de una mampara de papel blanco, vacila; hace reventar, por último, el papel de la mampara para aparecer estallando en una risa muy suave, luego se entabla este diálogo entre sombras, igualmente sacudidas por la misma risa muy suave:

"—¡Ah, sí!
—¡y sí!
—¡no me diga!
—¡es así!
—¡y se hacen tantas historias!
—¿y por qué no? Hay que divertirse.
—es cierto.. pero con todo... ¿quién hubiera creído?"

la muerte de wolfgang steinecke hizo brotar en mi memoria este texto de los "paravents", con el que jean genet "pone en escena" la muerte accidental.

esta absurda irrisión, esta sorpresa entrecortada, nosotros las hemos vivido; el estupor se irradia poco a poco: ocurrió, por azar, lo irremedible. nuestras fuerzas de simpatía se desencadenan para exorcizar el acontecimiento, volver a ese punto cero en que todo se torció.

"¿quién hubiera creído? díganme, ¿tardé mucho en venir?"

las preguntas, ansiosas, afluyen, refluyen; y cobramos bruscamente conciencia de una quemadura indeleble. El suceso nos sacó de quicio, nos sacó

* W. Steinecke ha sido el fundador de los cursos de Darmstadt. Texto leído en su entierro. Publicado en alemán en *Darmstädter Beiträge zur neven Musik*, nº 5, 1962, pág. 6 Inédito en francés.

la costra: esa parte de nosotros mismos, friable, que constituye nuestra experiencia en el pasado, ese revestimiento exterior al que estamos tentados a acostumbrarnos con un sentimiento ilusorio de seguridad, ¡helo ahí brutalmente arrancado, arrastrado con violencia, rechazado!
nos queda el recurso de cuestionar la ausencia surgida con tanta desenvoltura, de poner coto a esta mecánica de: "¡Ah, sí! — ¡y sí! — ¡no me diga!", giro de asombros infértiles.
sustraigamos al accidente la presencia en nosotros del amigo al que la vida viene agresivamente de despedir de un modo insolente: le debemos esta revancha sobre la ceguera de un "destino" abusivo en cuanto a la interrupción, a la intrusión.

II. A la distancia*

wolfgang steinecke,
estamos aquí esta mañana para evocarte. No para remontar el hilo de los años, prematura y definitivamente roto; no para recordar lo que fue tu actividad, para contar esa parte de historia en que ésta se transformó, desde tu desaparición. No. Para evocarte; en sentido directo; provocar tu presencia, hoy, entre nosotros.
has franqueado ese "arroyo poco profundo, calumniado". Responde a la insistencia de nuestro pensamiento, vuelve a pasar el vado: retorna y mira. Esta parte de ti que nos has dejado continúa viviendo, con intensidad: precisamente esa parte de ti generosamente derrochada en beneficio de los demás, esa parte de ti sacrificada a ti mismo. Mira: estamos aquí hoy para dar testimonio de ello.
uno sigue su trayectoria, otro repite; hay animadas discusiones; se comenta, hay interés, pasión. El nuevo está ávido del primer contacto, el viejo procede a las evaluaciones. Los grupos se hacen y se deshacen. ¿Será éste un buen año?; los recuerdos están en ebullición; los proyectos abundan. El año próximo, haremos esto... ¡No, quizás sólo en dos años!
y bien, wolfgang steinecke, ¿no te reconoces, familiar de este laberinto? ¿Qué dices? No llego... no llego ya a oírte...
malhadados nuestros débiles espíritus, incapaces de remediar la ausencia física. No hace falta canto del gallo para disolver esta comunicación. A la distancia, te alejas, irremediablemente. Es por cierto tu voz la que oigo, sin embargo; como en *Hamlet*, ella nos dice, nos persigue: "¡Jura! ¡Jura! ¡Jura!" y nosotros respondemos también: "¡Paz, alma inquieta!" Pero ¿qué juramento? Simple, como lo imposible que se ha vuelto presente: ir mas lejos, y juntos.

* Texto conmemorativo publicado en francés en *Melos*, vol. XXIX, n° 2, febrero 1962, pp. 55-56.

62. ARCANOS VARESE*

Varèse,

Eras para nosotros, en la hora de nuestro fervoroso aprendizaje, un fenómeno extraño, errático, lejano, fabuloso, separado por las dimensiones estalladas: tiempo y distancia.

Un huracán mítico, cuyas turbulentas percusiones se recordaban.

Te resumías en algunas palabras sibilinas, acogidas con fervor, sobre la transmutación de la materia sonora;

en un disco muy descolorido de *Ionisation*.

Visto retrospectivamente: ¡un baratillo esquelético!

Desde entonces, esperamos haber colmado nuestras lagunas mediante una conexión continuada; hemos explorado, en la medida en que lográbamos procurárnosla, el conjunto de tu producción.

Enumero este encuentro escalonado:

Hyperprisme 1960
Octandre 1954/1958/1962
Intégrales 1958
Ionisation 1954/1969
Ecuatorial 1963
Densité 21.5 1954/1964

y esta tarde, que queríamos que fuera de cumpleaños:

Offrandes
Déserts

Esta obra breve, enérgica, concentrada, densa, la hemos descifrado capítulo por capítulo: también en esto tuvimos el privilegio de la exclusividad: por defecto.

"A Edgard Varèse, que pasa el umbral de los ochenta años, marginal y solitario, inimitable bloque errático."

Tal quería ser el homenaje de un programa compuesto de acuerdo contigo, en ocasión de un encuentro reciente; el último.

Pues he aquí que el gesto de amistad ha encontrado en su trayectoria una banalidad: la muerte. Ese 6 de noviembre de 1965, desapareció un espíritu regañón y chocarrero, áspero, abrupto, es decir, obstinado en la amistad, rico de simpatía, esa simpatía profunda hasta el punto de rechazar palabras y gestos como superfluos.

* Texto publicado, en ocasión de la muerte de Edgard Varèse, en el programa del concierto del "Domaine musical" del 24 de noviembre de 1965 (temporada 1965-66, primer concierto).

Me sigues siendo muy querido, Varèse, porque eres *marginal*:
ese margen que justifica las líneas de la página,
porque eres *solitario*:
posees el salvajismo concertado propio del aislado de la manada,
la rareza de un diamante único en su montura,
la paciencia obstinada en elaborar tu combinatoria del sonido.
¿Los arcanos Varèse?

No encuentro en ti cierta tendencia a un esoterismo artificialmente buscado; pero señalo tu eminente poder de convicción: forzar a los demás a compartir la vitalidad de tu secreto, de esa implicación profunda arrancada de ti mismo, conquistada sobre los espejismos de la vacuidad.

Creo tónico el ozono de tus partituras,
y de tu ejemplo.

Tu leyenda está incrustada en nuestra época; basta ya de borrar el círculo de tiza, y de agua, de las palabras mágicas o ambiguas: "experimental"..."precursor"..."pionero"...

¿No tienes ya bastante de la tierra prometida a perpetuidad? ¿Y de esa restricción de honor, de la que a menudo se te hizo obsequio embarazoso, y embarazado?

Te manifestaste como uno de los raros cursores de tu generación; ¿nuestra toma de conciencia es la úniuca que lleva una posdata?

¡Adiós, Varèse, adiós!
Tu tiempo ha terminado, y comienza.

63. HERMANN SCHERCHEN

Un patriarca aventurero*

cuando comencé a organizar en el petit Théâtre Marigny conciertos consagrados al descubrimiento de la música contemporánea, que luego se transformaron en el *domaine musical*, mi inexperiencia no me daba derecho ni autoridad para dirigir obras que requieren un sólido conocimiento del oficio si se desea alcanzar un nivel de interpretación indiscutible. como la enfermedad me impidió disponer de mi querido désormière, me vino al espíritu el nombre de scherchen. precedido de un prestigio único, el de haber mantenido relaciones estrechas con los tres vieneses, de haber estrenado algunas de sus sobras, scherchen se manifestaba como uno de los raros caracteres que vivían naturalmente en lo nuevo, necesario para la expansión de su vitalidad, para el gasto de su pletórica energía. No desmintió

* *Nouvel Observateur*, 22 de junio de 1966.

su reputación; puedo describirlo como un prosélito lento, como un promotor solemne: espíritu tan aventurero como patriarcal, la persuasión y la convicción estaban ancladas en una zona profunda de su alma, en que la agitación resulta absurda, superflua; esa ola de fondo irrecusable no se preocupaba de los remolinos de la superficie. no era sin duda lo que se llama un carácter fácil: el encarnizamiento de sus puntos de vista lo arrastraba a uno en su corriente, o lo dejaba en la orilla. aun lo imprevisto tomaba en él el color de la eternidad.
"bloque calmo", o morena frontal, no podría sino remitirme a la geología, hasta tal punto scherchen me parece a la vez elemental y natural; fenómeno cuya intuición prescinde fácilmente de la sutileza, en que la eficacia no tiene nada que ver con la perspicacia: fenómeno autodidacta. ¿se le puede aplicar, como gide a claudel, esta imagen, no cruel sino poderosa: "un ciclón coagulado"?

64. HANS ROSBAUD

I. El director de orquesta y su modelo*

Se ha hablado a menudo de la falta de un vínculo entre los compositores y los intérpretes, más especialmente entre los compositores y los directores de orquesta, poco propensos a dedicar su tiempo al estudio de partituras nuevas, pues no sólo pueden provocarles dificultades de comprensión puramente musical, sino también proponerles trampas técnicas problemáticas, y por eso mismo, suscitar una hostilidad más o menos abierta por parte de los ejecutantes. Para superar esta desventaja hace falta una gran perseverancia, paciencia, una lucidez agudizada, mucha abnegación, destreza psicológica, y también una buena dosis de humor, ese humor que calma las tensiones latentes cuando el trabajo continuo termina por irritar a todo el mundo... Sin contar una mezcla sutil de autoridad frente a los ejecutantes y de deferencia frente al compositor. Se trata a veces no sólo de evitar los choques, o de "limar aristas", sino de hacer participar a una colectividad en la comprensión de la obra, refiriéndose entonces a su fuente: el autor.

Lo que acabo de trazar es, en cierta manera, un retrato ideal del director de orquesta; de este intérprete ideal, ¿no tenemos a veces el modelo

* Texto redactado para una emisión de la Südwestfunk de Baden-Baden con motivo del 70° aniversario de Hans Rosbaud. Publicado en alemán en P. Boulez. *Anhaltspunkte*, ref. cit. pp. 377-380. Inédito en francés.

al alcance de la mano? A decir verdad, para esbozar esta figura soñada, ¿no me inspiré, más o menos, en Hans Rosbaud?

Desde su desaparición, he podido reflexionar sobre sus cualidades, sobre su estatura, afirmadas por la ausencia y la distancia. Lo cotidiano nos enmascara a veces perspectivas que sólo estamos en condiciones de apreciar con una distancia en el tiempo. Ciertas figuras se borran, otras adquieren su verdadera dimensión.

Ubicar a Rosbaud en lo cotidiano no es cosa fácil: tarea paradojal, pues él era la antinomia de lo cotidiano. Se lo ha comparado con una figura de Hoffmann: por mi parte, estoy muy dispuesto a adoptar esta imagen suya. Su acostumbrada afabilidad no excluía una especie de alejamiento respecto de los demás, un repliegue permanente sobre sí mismo: uno nunca estaba seguro de comprenderlo a fondo, hasta tal punto podía sorprender con rodeos imprevistos, con actitudes elípticas. Una parte de él sólo estaba reservada para él mismo: un claustro cuidadosamente protegido de toda intrusión. Tomo como prueba más evidente de ello esa increíble energía que le hizo negar hasta el fin a los ojos de todos la evidente enfermedad que lo consumía. Le hubiera parecido inconveniente referirse a esta enfermedad de otro modo que calificándola de banal indisposición. Una especie de fanatismo del espíritu lo obligaba a ignorar la "miserable carne" y sus afrentosas exigencias.

A veces, muy raramente, como por un olvido elegante, la intensidad de su vida profunda afloraba en sus relaciones con los demás; hacía compartir sus lecturas —se le escapaba una reflexión, que sorprendía a su interlocutor a la vez por su pasión fría y la brevedad de su apertura; en seguida, retomaba el dominio de sí, y sólo subsistía un breve silencio: comillas que ponían irremediablemente fin a la cita interior—.

He preferido hablar de Rosbaud mismo antes de abordar al músico, porque en mi sentir el músico sólo era una faz, la más evidente, de su personalidad. Su interés "cultural" era más vasto que la sola música: testigos de ello, su gusto por las lenguas vivas, por ejemplo, así como su curiosidad por los descubrimientos científicos de nuestra época.

Espíritus como el suyo son poco propensos a incrustarse en la rutina musical, porque se ven llevados a explorar otros campos del conocimiento que los mantienen al acecho de los límites de su propio oficio y les hacen desear lo desconocido.

La personalidad de Rosbaud estaba así dividida entre los hábitos de un profesional y las aspiraciones de un hombre que excedía su profesión. Para quien lo había frecuentado, este equilibrio flexible entre el sedentarismo y la aventura, entre lo seguro y lo improbable, era el principio de su carácter, el motor de sus actos, el móvil de sus tomas de posición. Esto podía sorprender a un extraño que lo hubiera considerado superficialmente; a los más cercanos a él, en cambio, les resultaba como una especie de síntesis biológica indispensable para su salud intelectual.

Sobre sus dotes de director de orquesta no me extenderé demasiado,

pues todos recordamos aún sus prodigiosas capacidades: virtuosidad de lectura, perseverancia en el trabajo, prolijo apego a la obra. Sé demasiado bien lo que le debo como compositor, como para no reconocer que sin él mis obras no habrían podido ser ejecutadas como lo fueron. Recuerdo con la mayor precisión ensayos que seguí por el beneficio que me aportaron al revelarme un enfoque extraordinariamente "profesional" de la partitura con la que se estaba trabajando. Al observarlo, aprendí el pragmatismo de la ejecución; a través del diálogo mantenido con él, comprendí la relación esencial de la partitura escrita con la partitura ejecutada.

Para terminar, quiero referirme a esto: la posibilidad de diálogo profesional con Rosbaud. Nada le agradaba menos que el compositor inmediatamente "contento": sospechaba de él. Quería que el compositor tuviera su "palabra que decir". Con esto señalaba claramente que la experiencia profesional, aun altamente calificada, no basta; el intérprete tiene derecho a exigir del compositor la iniciativa en la invención, según la cual conformará la obra.

De este encuentro entre creación e interpretación depende la vida misma de la música instaurada en el presente. La lección de Hans Rosbaud, por ejemplar que haya sido en otros aspectos, resultó particularmente decisiva en esta esencial intersección.

II. "...to cut me off before night"*

la muerte de hans rosbaud se sentirá como una pérdida irreparable para la música contemporánea: su nombre está, por así decirlo, indisolublemente ligado a ella.
en estas pocas líneas escritas al día siguiente de una noticia tan triste como brutal, no me propongo rememorar toda la carrera de un hombre pródigo de su trabajo, ni hacer el balance de este esfuerzo incansable. hans rosbaud inscribió en su activo una cantidad impresionante de estrenos; no podría enumerarlos aquí, ni siquiera parcialmente.
quiero hablar más bien de él personalmente, porque tuve la suerte de conocerlo bien, y de que varias de mis obras fueran estrenadas por él en la sudwestfunk, en condiciones de preparación únicas en el mundo.
hablar de rosbaud director, cuando uno es compositor, es en primer lugar hablar de un amigo: uno se sentía cómodo con él desde el primer contacto, gracias a su agilidad de conversación y su gentileza impregnadas de humor, pero también, lo que resulta aun más importante, era cómodo trabajar con él porque compartía muy generosamente su inmensa experiencia y su increíble dominio del oficio. siempre me asombró su maestría soberanamente insuperable: habilidad para descifrar las partituras difíciles, elegancia en la manera de vencer las músicas más insólitas, agilidad para adap-

* Escrito en el momento de la muerte de Hans Rosbaud. Inédito.

tarse a las nuevas técnicas de dirección que exige la distribución actual de los conjuntos.
dos cosas me agradaban particularmente en él.
la primera: sólo se sentía seguro del trabajo de ensayo cuando el compositor seguía ese nacimiento de la obra. raramente un director habrá interrogado más legítimamente al compositor para saber qué concebía, inquirir sobre sus intenciones, inquietarse del resultado en relación con el pensamiento original. le gustaba que se le dieran normas precisas sobre los problemas de interpretación para llegar lo más exactamente posible a su solución; en suma, pedía que lo convencieran para estar en condiciones, a su vez, de convencer.
la segunda: era un hombre de una extraordinaria energía, que mostraba este inagotable recurso tanto en la música como en la vida. le gustaba actuar; aun en la duda, prefería apostar por el porvenir.
así quedará su nombre, grabado al frente de muchas partituras: testimonio de la muy elevada estima que muchos compositores sentían por él —testimonio, en cuanto a mí, del reconocimiento amistoso que me liga, indeleblemente, a su memoria—.

65. TH. W. ADORNO

Al margen de la, de una, desaparición*

con la personalidad, ocurre como con la obra.
sólo tiene el poder de fascinar la que queda, y quedará,
inexplicada,
la que resiste a la tentativa
de investigación,
la que, manifiestamente, posee
la evidencia.
para cercarla, se usan habitualmente palabras neutralizantes:
ambigüedad(es)
contradicción(es)
se ensayan diversas llaves —giran en vacío
en la cerradura de la inquisición—.
quedan por imaginar las discrepancias de una individualidad:
: quien ve que sus dones divergen,
no renuncia a la divergencia
—no solamente, sino que—

* En francés en *Melos*, setiembre 1969, pp. 85-86.

trata, pese a incompatibilidades flagrantes, de utilizarla
como palanca;
: que, sin quebrarse, conserva y provoca
—no renuncia al humus, sin ignorar el fenómeno de
putrefacción destinado a mantenerlo,
aspira al abrigo y a la morada, aunque proponga el
fuego, el incendio—;
: que acumula el conocimiento y se esfuerza por no envidiar
la inocencia.

específicamente debida a la circunstancia, (pero el pogrom, ¿no tiene
precedentes?)
la peregrinación,
partición media de esta
existencia,
corte de definición,
confirma

el vínculo y la nostalgia, exalta el desgarramiento y la determinación.
a plenas brazadas, las contradicciones —no resueltas—,
las ambigüedades —no disipadas—,
que ni la más sutil, la más astuta, de las dialécticas
podrá superar;
con las que el más astuto, el más sutil, de los dialécticos
¡hará su cosecha!
(esa cosecha que no dejaremos de visitar,
y de pillar, los cuises y las ratas de
campo...).

la inteligencia, la perspicacia, van entonces a transmitirse por la elocución, aguda:

que instaura el privilegio y la ventaja de la comunicación con una referencia primordial;

no punto fijo,
móvil —nos arrastra más allá
del perímetro de (salva)guardia,
hacia el país de la dimensión plural: donde abismo y cima tienen
posibilidad de *identificarse*—.

66. HEINRICH STROBEL

I. Rostro de la amistad*

La vida de Heinrich Strobel, terminada tan abruptamente, me deja desamparado e incapaz de resumir realmente lo que representó para los músicos de la generación a la que pertenezco. Una larga amistad de casi veinte años me permitió conocerlo no sólo en el ejercicio de su profesión —lo que le dio esa excepcional reputación de que gozó en el mundo entero—, sino también en su vida personal, a la que estuve ligado en muchas circunstancias privilegiadas.

Hay hombres que tratan de expresarse por medio de la literatura, por la música o por cualquier otro medio de expresión directa. Hay otros, de una especie más rara, que se expresan por intermedio de otras personalidades, que las forman, las ayudan a superar sus problemas, ven claro en ellas, y a través de ellas. Esto supone una gran abnegación, una clarividencia siempre despierta, una facultad innata de saber modelar al ser humano. Heinrich Strobel pertenecía ciertamente a esta categoría de hombres clarividentes, cuya amistad —si se la ha merecido— es un don infinitamente precioso; amistad profunda, disimulada bajo una máscara de ironía, para no dar inútilmente pretexto al reconocimiento. Este intercambio y esta reciprocidad, yo diría: esta comunidad de ideas, de puntos de vista, los he vivido gracias a él, y es un enriquecimiento considerable en una vida el haber tenido semejante experiencia.

Su sensibilidad extrema, siempre alerta, su deseo de no repetirse nunca, su vocación de descubrir, los he podido observar casi cotidianamente; y éste fue un ejemplo y una emulación permanente. Sólo mostraba escepticismo para aguijonear un optimismo básico, y una profunda fe en el porvenir. La confianza era uno de los rasgos principales de su amistad; he recibido personalmente tantos testimonios de ella, que sin este hombre excepcionalmente generoso mi existencia habría sido sin duda más pobre en experiencias, y más inestable.

Para quien gozaba de su confianza y de su amistad, era de una extrema espontaneidad y de una gran franqueza; y yo aprecié particularmente en

* Heinrich Strobel era el director del departamento musical de la Südwestfunk de Baden-Baden donde invitó a Pierre Boulez en 1959. Leído sobre la tumba de H. Strobel el 20 de agosto de 1970. Publicado en francés en *Melos*, octubre 1970, pp. 368 y 388

él esta doble cualidad: estar presente, intensamente, y al mismo tiempo, no imponerse. De modo que al cabo de un cierto lapso su personalidad no se distinguía de la mía en lo que ambas tenían de profundamente común, y de profundamente arraigado. Este es uno de los secretos de Heinrich Strobel, que cuando una amistad se hace tan vigilante, uno la identifica tan completamente con su propio ser que si la muerte la arrebata bruscamente de uno mismo, la emoción es muy grande, pues resulta imposible darse cuenta de lo que desaparece tan bruscamente de uno mismo, de algo que está tan identificado con el propio pensamiento cotidiano. Presencia, ausencia, ¿qué significan entonces estas palabras? Su genio permanece, y también el espejo que nunca dejará de ser para quien tuvo el privilegio, por identificación y por exigencia, de su amistad.

II. El intermediario*

La música se compone, pero la ejecución musical se organiza, e incluso se provoca. Por ello, siempre se encuentran cerca de los compositores esas almas segundas que son los "directores artísticos"...

La personalidad de tal director artístico puede ser determinante para su época, pues esta personalidad ¡tiene todas las posibilidades de pertenecer a un personaje! Un personaje que no sólo se ocupa de organizar las obras de otros, sino que se interesa aun más profundamente por las diversas personalidades que se encuentra en su camino, que él casi suscita, que modela en función de los sucesos.

Toma partido; toma *su* partido; toma el partido de los talentos a los que se ha ligado.

El caso se produjo en todos los campos. La historia y la productividad de ciertos pintores quedaron irremediablemente vinculadas con amigos que por ellos, por difundirlos, se hicieron "marchands", evitándoles enfrentarse en lo sucesivo a problemas materiales demasiado acuciosos, pero suscitando también su actividad en campos en los que éstos probablemente no habrían pensado, a los que quizás más tarde, demasiado tarde, habrían dirigido su atención... El teatro, la literatura nos proporcionan muchos otros ejemplos.

Es evidente que la música constituye un terreno rico en actividades para esos caracteres aparte que fueron dotados a la vez de olfato, de obstinación y de capacidades de organización.

El compositor, por cierto, propone. Pero sus proposiciones se parecen a las del dramaturgo. No basta haberlas "realizado" en el papel; para que tomen una dimensión totalmente real en el espacio de hoy, hay que pro-

* Texto redactado para una emisión de la Südwestfunk de Baden-Baden en 1971 en homenaje a H. Strobel. Publicado en alemán en P. Boulez, Anhaltspunkte, ref. cit., pp. 395-8. Inédito en francés.

longarlas en la realidad de una ejecución. En este estadio, enormes problemas pueden obstaculizar una concepción que no se haya preocupado (con razón) de los medios intermediarios. A una visión debe corresponder una realización. Esta realización deberá ubicarse en un cierto marco, en un momento dado, en circunstancias determinadas.

Una vez establecida esta circunstancia, no quedan menos obstáculos por superar, los más cotidianos. Pero ésta sería, con todo, una tarea fácil. Las dificultades de realización, las divergencias de caracteres, las fricciones entre personalidades, son otras tantas situaciones con las que debe enfrentarse constantemente todo hombre un poco activo, en cualquier profesión que sea.

La dificultad, en este campo específico de la elección y de la opción artísticas, es *durar*. Entiendo: no sobrevivir, sino tener una profusión de vitalidad, y estar alerta; incluso ser alertado por el acontecimiento, sin perder el poder de analizarlo; conservar la propia reacción crítica, y salvaguardar un sentido seguro para el "asombro". Lo que resulta, si se toman en cuenta muchos años de actividad, menos cómodo de lo que parece.

Entra por cierto en esta juventud de juicio (más aun que juventud de carácter) una gran dosis de irracionalidad, lo que Baudelaire llamaba "el derecho a contradecirse"...

Cada uno está tentado, más o menos, aunque no lo confiese directamente, aunque lo disfrace bajo un exterior chispeante, a atenerse a un cierto número de experiencias primordiales, hechas en una época determinada de la existencia (generalmente los años que siguen en forma directa a la adolescencia). Que respecto de estas experiencias la actitud "póstuma" sea de despecho, hasta de negación, o que sea de apego sentimental, casi de fervor, no cambia nada del hecho de que un período de la existencia resulta así definitivamente privilegiado. Hace falta una gran energía, y sobre todo una especie de desapego de sí poco comunes, para llegar a olvidarse de sí cotidianamente, sin renegar de sí mismo.

El olvido de sí, constante, es ya una cuestión fundamental en quien tenga la intención de crear. Nos sentiríamos tentados a creer que para el intermediario esta tarea es relativamente más fácil, y que para él no se trata de ningún modo de una cuestión de vida o muerte. Pero hay que pensar que el intermediario vive en completa simbiosis con el compositor, o más bien con la composición —cualesquiera sean los individuos de los que se ocupe momentáneamente—. Si deja escapar la composición, o si la composición lo pierde de vista, sus elecciones caducan rápidamente, y ese famoso olfato (del que tanto se habla sin poderlo definir, cuya eficacia se conoce sin poder escrutar sus resortes) va errante en busca de hipotéticos olores desconocidos...

La simbiosis entre el intermediario y el creador puede ir lejos; hasta el punto de que por momentos el intermediario —calificativo muy modesto para una función tan esencial—, aparece como el creador por interpósita persona hasta el punto de que al desaparecer el intermediario desaparece

con él una cierta forma de actividad, y sería vano querer prolongarla a su imagen. Sería a lo sumo trabajo de sombra, y la función misma de intermediario de cuestionarse totalmente a cada desaparición. Un período histórico desaparece con él, y una forma de la creación a la que estaba directamente vinculado.

Produzca alegría o tristeza *esta* falta de perennidad, es un hecho ineluctable de nuestra existencia; entonces, más vale aprender a tenerla en cuenta.

La ambición de cada uno es, más o menos, seguir presente en las preocupaciones actuales y en las utopías por venir. ¿El intermediario *individual* tiene aún un rol que desempeñar en el futuro? ¿Su personaje no será reemplazado por una especie de conciencia colectiva? ¿La necesidad de una situación no tenderá cada vez más a aniquilar toda rebelión individual, o, sin reducirla completamente a nada, por lo menos a integrarla, a costa de numerosos sacrificios, en esta conciencia colectiva? Están aún por definir todas estas nuevas relaciones entre el que inventa, e incluso el que inventa a los inventores, por una parte, y la sociedad en cuyo beneficio (si no provecho) éste *oficia,* por otra parte. ¿La noción de responsabilidad personal va a disolverse en beneficio de una decisión de grupo?

Hasta ahora el "artista" tenía acceso al "mundo" a través de los intermediarios, que sabían reconocer antes que los demás sus cualidades específicas, sus cualidades de excepción. Pero el fenómeno del "artista-solo", y por lo tanto el de su médium, de su portavoz, se está cuestionando de una manera cada vez más radical. Lo cual no suprime las virtudes individuales, pero les pide otro campo de acción, y una manera de actuar esencialmente distinta.

Se encontrará la solución, sin la menor duda. Toda época sabe encontrar la solución que le es propia, porque debe hacerlo, y porque al no repetirse nunca los modelos, ésta está implicada en su existencia misma.

En este sentido, los grandes intermediarios individuales habrán sido por cierto precursores de la máxima importancia. Habrán mostrado, a veces sin estar plenamente conscientes de ello, otras con su voluntad, pero a menudo con un gusto innato por el futuro, que la creación es un problema colectivo —no en el sentido ingenuo y estrecho de esta expresión, sino dentro del cuadro de una compleja organización social—.

67. BRUNO MADERNA

Esbozo de un retrato*

Nuestras carreras fueron paralelas. Debutamos en Alemania, luego nos seguimos en Gran Bretaña, y por último volvimos a encontrarnos en los Estados Unidos. En 1958 dirigimos juntos el estreno de *Gruppen,* de Stockhausen. Más tarde, alternábamos en el podio de la orquesta de la Residencia de La Haya...

En la época heroica, cuando Wolfgang Steinecke había fundado el conjunto de Darmstadt, éramos nosotros los que compartíamos las innumerables primeras audiciones que había que asegurar durante todo el verano. La organización de los ensayos era una pesadilla. Bruno, por su parte, no se preocupaba demasiado. Incluso se permitía llegar a veces con retraso. Tomaba la vida por el lado bueno y siempre salía del paso.

A decir verdad, si se quiere tener una idea más o menos fiel del hombre, no se debe, no se puede separar al director del compositor, pues Maderna era un pragmático, tan cerca de la música al interpretarla como al componerla. En Darmstadt, la primera vez que lo vi, hacía ensayar una pieza para la que le faltaba un percusionista. Entonces se instaló él mismo ante los tam-tam y los bongos y tocaba y dirigía a la vez, con igual facilidad. Era un poco como un mono que hubiera podido saltar ágilmente de un árbol a otro de la música, con una increíble desenvoltura.

Este contacto directo, instantáneo y profundo con la materia musical daba todo su sabor a sus interpretaciones. Físicamente, Bruno tenía el aire de un pequeño paquidermo, pero paradojalmente esta masa bonachona parecía de una extraordinaria liviandad. Todo era en él inteligencia, fineza, humor y fantasía. El paquidermo era un elfo.

Su encuentro con Scherchen fue por cierto decisivo. Siempre había conservado una rendida admiración por el viejo maestro que lo había instruido. Pero eso no le impedía contarnos durante noches enteras toda clase de anécdotas plenas de una afectuosa irrespetuosidad. Por ejemplo, la de su baño con Scherchen en el Adriático, en el mar del Lido: los dos mastodontes resoplaban como cachalotes, pues mientras nadaban discutían acerca de los medios para dirigir correctamente la *Sinfonía heroica* y el maestro imponía al discípulo métodos mnemotécnicos tan sorprendentes

* Publicado con el título "Salut à Bruno Maderna" en *Le Nouvel Observateur,* 26 de setiembre de 1973, después del deceso de Bruno Maderna.

como infalibles; ¡como el de poner mentalmente las palabras *"Das ist Napoleon"* sobre el tema de las variaciones!

Bruno Maderna era un hombre que conocía el rigor pero que no estaba decidido a aplicarlo por sí mismo, simplemente porque no le gustaba hacerlo. Un día en que dirigía una obra nueva en la cual había indicaciones metronómicas muy precisas y cambios de *tempo* del género "de la negra a 118 a la negra a 80,5", se volvió hacia el compositor y hacia mí, que estábamos en la sala, y nos espetó: "¡La negra a 80,5! ¿Se dan cuenta?"

El rigor lo tenía en sí mismo, pero no era el de las cifras, sino sólo la certeza de que su personalidad no podía expresarse si no sobrepasaba ampliamente la observancia puntillosa.

Este sentido inmediato, irracional de la musicalidad es el que dio igualmente al compositor sus mejores momentos, sus mejores hallazgos. También sus piezas más logradas son las que dejan más iniciativa a los instrumentistas. Al final de su última partitura, un concierto para óboe y orquesta, escribe: "Espero haber ofrecido bastante material para que el solista, el director y los músicos puedan coincidir de una cierta manera y encontrar placer en tocar lo que yo he escrito". De algún modo, se libraba de una música que llevaba en él y en la que confiaba entonces por completo.

Mientras componía su *Satiricon*, por encargo de la Opera de Holanda, obra que, por decirlo así, vincula la nueva música con la tradición gallarda, se enteró de su enfermedad y de su próximo fin. Este golpe del destino, justo en ese momento, coincidía muy bien con el sentido de los contrastes de su existencia. Para mí, prefiero que haya muerto rápido, pues nada es más penoso que la decadencia de un ser desbordante de vida.

68. OLIVIER MESSIAEN*

I. Una clase y sus quimeras

En los desiertos, entre las deserciones del Conservatorio, un hombre se nos apareció como la baliza evidente; enseñaba sólo armonía, pero tenía una reputación un poco azufrada. Hay que creer que elegirlo como maestro, ya era renunciar a la adscripción, elegirse como refractario, pues se solía hablar —en esa época y en ese lugar— de la "clase Messiaen", incluidas

* Texto de homenaje a Messiaen en su quincuagésimo aniversario. Publicado en el programa de concierto del "Domaine Musical" del 15 de abril de 1959 (temporada 1958-59, 6° concierto).

las comillas. Denominación y comillas justificadas, pues esta clase Messiaen, de la que luego desapareció la armonía, fue la única que creaba entre los alumnos esa complicidad en que se apoyaban los asombros del descubrimiento entre las tijeras y las laminadoras de una adolescencia que practicaba con gusto "L'artisanat furieux".

¿Describiré año por año esta experiencia sin igual? Es difícil integrarla en lo que se podría llamar un "paisaje" ambiental... Separada de toda cronología, flota —nacimiento épico, tiempos heroicos—, ¡idilio del conocimiento!... Fue sin duda una época de exploración, de liberación, frescura e ingenuidad entre la marchitez de invención circundante; nombres clandestinos, o que casi lo eran, obras ignoradas se proponían a nuestra admiración, debían despertar nuestra sagacidad —nombres que, luego, han tenido algún éxito—. Europa no era la única que tenía el privilegio de nuestras exploraciones; la aproximación a Asia y a África nos enseñó que las prerrogativas de la "tradición" no eran circunscriptas, nos arrebató en el estadio en que la música era, más que un objeto de arte, un verdadero modo de ser: quemadura indeleble.

He aquí, en pocas palabras, esta experiencia Messiaen. Fue también la amistad y la solidaridad de un pequeño grupo reunido en torno de un maestro con el cual la opinión general tropezaba, vacilaba o refunfuñaba. Hubo algunos escándalos en los conciertos, ¡seguro! Con su turbulencia y su fervor, sintetizándola en un punto único, eso fue "nuestra" juventud.

II. Retrospectiva*

Es notable comprobar la fidelidad de los alumnos de Messiaen respecto de su maestro: fenómeno bastante raro y que merece el subrayado. No creo personalmente mucho en las virtudes de la pedagogía a partir de un cierto nivel; sin embargo, tengo que aceptar que en el curso de mis estudios la influencia de Messiaen es lo que fue determinante.

¿Qué esperábamos en esa época de un profesor?

Es un hábito muy insoportable el de contar las anécdotas de la época que uno pasó en el Conservatorio y sacar de ello conclusiones totalmente gratuitas. No obstante, si tengo que recurrir a mi memoria, recordaré los primeros cursos de composición con Messiaen. Dictaba entonces un curso de armonía; fuera de ese tiempo estrictamente pedagógico, elegía a algunos de sus alumnos para analizarles obras importantes de la literatura contemporánea y abrirles así el mundo de la composición. Tengo un recuerdo muy preciso de estos "encuentros organizados" y de la generosidad que Messiaen aportaba a su enseñanza benévola: el horario de esta clase marginal no se fijaba para nada según las normas habituales. Comenzábamos

* *L'artiste musicien de Paris*, nº 14, 1º y 2º trimestres 1966, pp. 8-10.

temprano al principio de la tarde y terminábamos... cuando concluía el análisis de la obra.

Si Messiaen tenía tal ascendiente sobre sus alumnos, es también porque incluso en sus clases de armonía no se limitaba a hacernos hacer deberes: a esa necesidad requerida por los exámenes y por el aprendizaje del oficio, le concedía el tiempo necesario, pero conjurando el peligro de la esterilidad al circunscribir exactamente la estrecha pedagogía para dejar lugar al análisis vivo de las obras de las que esa pedagogía había nacido.

¿De qué sirven, en efecto, fastidiosos ejercicios de escritura, cuando se los abstrae de su necesidad intrínseca? Lo que Messiaen había comprendido muy bien y lo que nos hizo captar claramente, es que hay que referirse a las obras más que a los tratados.

Además, cuando pienso en la vida musical de hace una veintena de años (se trata de 1943-44), puedo medir su voluntad de descubrirnos el mundo moderno de la música: nos proponía como modelo las sonatas para piano y violín de Bartók, sus cuartetos de cuerdas o su *Música para cuerdas, percusión y celesta*, la *Suite lyrique* de Alban Berg o el *Pierrot lunaire* de Schoenberg. Tenemos una gran deuda con él por habernos hecho conocer estas obras, ninguna de las cuales estaba inscripta en ese momento en los programas de conciertos.

Pero no le bastaba ponernos en contacto con las obras de otros y hacernos percibir lo que podía haber de fundamental en ellas para el desarrollo contemporáneo; nos hacía participar igualmente de la evolución de su propio pensamiento, de sus descubrimientos, de su trayectoria cotidiana. Es así como hemos percibido, en el momento en que él mismo adquiría conciencia de ella, la importancia de una renovación rítmica, tomada de esa fuente única que es la *Consagración de la primavera*. Las concepciones de Messiaen en el campo del ritmo son, sin duda, lo que mayor fuerza y profundidad había influido en sus primeros alumnos. La dirección de su pensamiento era tan nueva en relación con la tradición de la música occidental, que no podía dejar de impresionar fuertemente nuestra imaginación. Igualmente, su manera de instrumentar, el empleo de ciertos instrumentos de percusión, así como la atención que prestaba a la música asiática y africana determinaron por cierto todo lo que se desarrolló en Francia a partir de él.

No podría de ninguna manera omitir la simplicidad de relaciones que se establecía de profesor a alumnos. Ya he dicho que no creo en la pedagogía a partir de cierto nivel, pero atribuyo gran importancia al encuentro de las personalidades. Es así como las conversaciones al final de la clase, en ocasión de un ensayo, en la calle, en cualquier circunstancia exterior, me han marcado quizás más profundamente que la letra misma de la enseñanza.

En Messiaen encontré también, hecho mucho más raro, la comprensión de ese hiato que debe separar al maestro del alumno, una vez transcurrido el tiempo del aprendizaje. El alumno, para definir su propio ser, debe enfrentarse con la imagen que vio modelar de sí mismo en el curso de

los contactos pedagógicos. Tomar distancia no es algo que en general se logra sin choques y sin violencia. Después de tantos años, si me entrego a una visión retrospectiva de este despertar a la composición, puedo comprobar qué sana era semejante reacción con todos los estallidos que traía consigo. Al liberarse de una influencia que podía llegar a ser pesada y adormecer el espíritu crítico, resultaba necesario cortar por lo sano para restablecer, por así decirlo, relaciones de igualdad.

Al esfumarse definitivamente las anécdotas, o los zigzagues, queda la personalidad de un maestro que nos hizo descubrir la música moderna, percibir qué necesarias, ineluctables, son la investigación y la disciplina. Pero lo que queda más vivamente presente en estos contactos hoy evocados, es la generosidad con que Messiaen distribuía su enseñanza. No pienso sólo en esa generosidad, superficial después de todo, que consiste en prodigar benévolamente su tiempo de lecciones: la vocación pedagógica contiene en sí una parte de apostolado, y no es tan raro observar pruebas de ello. Me refiero a una generosidad más profunda: esa generosidad de comprensión frente a un ser aún joven y maleable, que el maestro se rehúsa a transformar en un simple objeto a modelar, pero en el que imprime sin embargo, a la vez, voluntad e inquietud.

En cuanto a mí, me alegro de haberme beneficiado con la enseñanza de Messiaen, que estaba entonces en los primeros años de su novedad; sin caer en el lugar común, esa experiencia al comienzo de mi carrera de compositor fue, si se me permite decirlo, un acontecimiento no sólo trascendente sino irremplazable.

III. La omnipotencia del ejemplo*

Olivier Messiaen debería estar con nosotros en este día de su septuagésimo aniversario. Una intervención quirúrgica lo retiene aún en el hospital, pero yo sé que desde su habitación escucha la retransmisión directa de este concierto; también queremos que el homenaje que deseábamos rendirle aquí mismo, le llegue a través de estas breves palabras, para que sepa que pensamos en él con un afecto que la ausencia aviva.

Sin duda, el homenaje más sensible que se puede rendir a un compositor es tocar su música, hacer que su música viva entre nosotros, con nosotros, en nosotros. Sin embargo, en ocasión de una circunstancia excepcional como ésta, está permitido agregar una resonancia más precisa, un punto de vista más personal.

Innumerables recuerdos me unen a Messiaen desde esa primavera de 1944 en que me presenté ante él para que me aceptara como alumno; en el

* Alocución pronunciada en la Ópera de París, el 10 de diciembre de 1978 en ocasión del 70° aniversario de Olivier Messiaen. Inédito.

Conservatorio, era un profesor de armonía entre los demás, el más reciente, y su reputación un poco sulfurosa, establecida al margen de la ortodoxia vigente, se basaba en obras que se tocaban poco. Me bastó oír, casi por azar, una de sus obras más viejas, el *Tema y variaciones para violín y piano*, para que me invadiera en seguida el deseo de ser su alumno. La fuerza de atracción había sido inmediata, a través de la obra escuchada.

No tengo ninguna predilección por los recuerdos de veteranos, pero quería rememorar un encuentro que muchos otros —antes y después de mí— deben haber vivido más o menos de la misma manera: atracción súbita hacia un maestro del que se sabe por un sentimiento tan imperioso como inexplicable que está *él*, y ningún otro, que es él quien nos va a revelar a nosotros mismos —alquimia imprevisible suscitada por las obras, pero también por la irradiación personal, por la comunicación inmediata, por la omnipotencia del ejemplo—. El maestro elegido despierta por su sola presencia, por su comportamiento, por su existencia, por esas escuetas reflexiones que deja entrever sobre sus exigencias personales; sabe ver, escuchar, percibe los choques de esa personalidad con la que se enfrenta, que aún está buscándose en medio de las contradicciones y de la oscuridad, de la dificultad y el resentimiento; está presto a aceptar la ingratitud y la injusticia, el abucheo y la rebelión, si estas reacciones son necesarias para despegar momentáneamente al discípulo y vincularlo para siempre a la originalidad de la personalidad definida e independiente. Para ello hace falta atención y desapego, hace falta el sentido de la aventura que prepara el periplo con minucia y acepta al mismo tiempo que no sabe en qué se mete, adónde va, hace falta el deseo de partir hacia otros lugares siempre por definir; hace falta dar el ejemplo tanto como enseñar a olvidarlo: arroja ese libro que te enseñé a descifrar, escribe una página nueva, insospechada.

La maravilla, junto a esta generosidad dispensada con profusión, es conservar intacto el egoísmo fundamental del creador, pues es el único garante de la generosidad. ¿Cómo ser generoso si no se tiene nada que dispensar, que dispersar? Messiaen supo resolver este dilema con una obstinación envidiable: se enriqueció enriqueciéndonos. Da testimonio de ello la retrospectiva en curso, gracias a la cual podemos hacer el balance de una obra rica y profusa, que abarca un registro muy extenso y utiliza los instrumentos propios del compositor, el piano y el órgano, y las formaciones más variadas, con una predilección por grupos instrumentales aún poco favorecidos.

Si bien no es éste el momento de hacer un balance detallado, podemos elegir sin embargo algunos rasgos más específicos que han hecho de Messiaen la figura excepcional que es actualmente. Diré, para empezar, que tuvo el mérito de sacar a la música francesa de ese buen gusto heredado, en forma demasiado restrictiva y susceptible, de antepasados ilustres cuya grandeza había sido empequeñecida a la dimensión de seguidores sin aliento. Diré luego que tuvo la audacia y el coraje tranquilo de considerar a la música como un fenómeno global, universal, que no se creyó obligado

a conservar algunas cualidades porque fueran propias de tal o cual nación. Abrió las ventanas no sólo a Europa, sino también al mundo, a las culturas más lejanas tanto en el espacio como en el tiempo. No consideró los rasgos específicos de una cultura musical como una marca de separación, sino como un posible medio de unión. En un mundo que tendía fácilmente a un nacionalismo tan exclusivo que el vecino, por su sola existencia, era considerado ante todo como el agresor, como el enemigo, Messiaen quiso acoger sin parsimonia todo lo que podía enriquecerlo, ampliar su visión, acrecentar su potencial. Después de las palinodias sobre el árbol genealógico obligatorio, él venía, por el contrario, a decirnos que una tradición no es nada si lo único que hace es preservar sus prerrogativas; era "ecuménico" antes que la palabra hiciera fortuna en otros lugares...

En realidad, todo creador tiene que tener algo de predador; da, por cierto, pero toma. Antes de dar *su* visión del mundo, debe captar el mundo en su integridad; si la aventura es, en primer lugar, la aventura interior, no debe excluirse que la aventura venga de otro lado. Por su apertura a todas las músicas del mundo, Messiaen enriqueció considerablemente su registro expresivo, sea en un campo tan concreto como el de la sonoridad y el instrumento, como en otro tan especulativo como el de las concepciones rítmicas y el tiempo musical. Su originalidad y su aporte son inmensos en este campo específico, y su influencia es singular, sobre todo porque fue el primero en aventurarse por territorios tan desiertos antes de él.

En fin, no hay que olvidar lo que constituye la marca absoluta de su unicidad: un amor profundo por la naturaleza, por una práctica tan poco corriente en el mundo más bien artificial de la música. Amor tan exigente que transpone minuciosamente lo que los pájaros, las rocas, los colores, los paisajes, las montañas, no le inspiran, sino le dictan.

Si no temiera que esto se tome por un mal juego de palabras, diría que Messiaen merece plenamente el nombre de compositor, en el sentido en que esta palabra incluye también la palabra *compuesto*. Es una personalidad cuya arquitectura ricamente barroca nos fascina por la diversidad de sus opciones y la simplicidad extremadamente elaborada de sus elecciones. Más allá de las complejidades muy reales de su pensamiento, Messiaen supo preservar la ingenuidad y la capacidad de asombro. Por ello, nunca sería bastante la adhesión que le manifestáramos.

Olivier Messiaen, que me escucha en este momento, querría repetirle esta gratitud y este afecto que todos experimentamos por el ejemplo que nunca dejó de darnos en su vida de compositor y de profesor. Le agradecemos *su* aventura, que también llegó a ser la nuestra, y le deseamos un pronto restablecimiento para que nos la haga compartir aún por largo tiempo. ¡Feliz cumpleaños!

69. GAETAN PICON

Ascesis de la acción*

Vivir la divergencia cotidiana entre acción y reflexión, tal fue la suerte voluntariamente elegida por Gaëtan Picon, destino que es el más incómodo y a veces el más insoportable.

Nada menos cómodo que enfrentar un dilema permanente: concentrarse en sus propios objetivos o actuar en favor de los demás. Por supuesto, no se trata de cualquier otro; la comunión de pensamiento y de puntos de vista son parte fundamental de esta cruzada librada en favor de lo que se juzga interesante, importante, esencial. Además hay que saber aportar a la acción una altura de miras, un desinterés, una generosidad difíciles de conciliar a veces con los propios intereses y centros de acción. Y luego, cualquiera sea la cosa que uno haga, lo acusarán a menudo de favorecer a unos en detrimento de otros. Como si el perfecto juicio debiera asimilarse a una balanza, estimar el peso banal de unos y de otros, como si la calidad o la visión no debieran tomarse en cuenta, y por qué no, sí, ¡una parcialidad decidida en favor del que se estima oprimido, difícil, desfasado!

En cuanto a los objetivos comunes a realizar, en cuanto a la diseminación de la experiencia individual de hoy, en cuanto a imponer progresivamente la novedad o lo insólito a una comunidad a veces rebelde o simplemente negligente por falta de interés, ¡qué otro camino elegir sino el que ofrece el aparato cultural oficial, el único aparato subsistente, en términos no comerciales, frente al mecenazgo que ha ido menguando hasta el punto de volverse no sólo ineficaz sino directamente inexistente! La exigencia amenaza: tener que ubicarse a sí mismo, individualista por naturaleza y por reflexión, en el centro de una táctica colectiva, difícil de manejar, presta a arrasar las propias cualidades personales en beneficio del rendimiento de la maquinaria misma.

¿Quiere decir entonces que se hace el sacrificio, e incluso el abandono de sí, en beneficio de objetivos lejanos que primero se toman como motivo, y luego como excusa? Si hay sacrificio, es el sacrificio de la propia tranquilidad, del propio equilibrio. Pero el sacrificio no podría llegar dema-

* Texto publicado en el catálogo de la exposición Gaëtan Picon del Centro Pompidou de París (abril 1979).

siado lejos sin descarriar la misión. Semejante misión implica, en efecto, la constante vigilia, la curiosidad, el estar alerta, el contacto con las fuerzas vivientes, cosas todas que se rebelan ante la idea de un funcionario inmóvil y seguro de sus atribuciones.

Es por eso que conocimiento y creación se superponen a creación y realización. Imposible provocar la irradiación si uno mismo no es el centro permanente de una irradiación. No resulta por cierto fácil preservar ese núcleo interno del conocimiento, mantener la vigilancia y la lealtad. No es fácil, en suma, ocuparse de sí mismo para ocuparse mejor de los otros, perseguir la difusión de las ideas y mantenerse en relación constante con su génesis, con su novedad.

Gaëtan Picon ha observado mucho, reflexionado mucho, publicado mucho. Ese trabajo de profundización sobre los otros en primer lugar, y luego sobre sí mismo, ha sido una de las constantes de su existencia, la razón profunda de su acción. Cuanto más profundizó, tanto más ese trabajo crítico llevó su sello personal, tanto mejor comprendió su época y se sintió capaz de ayudarla a expresarse.

Yo hablaba de lealtad: lealtad frente a un ideal, frente a los hombres. Llega un momento en que la táctica ya no es de ninguna ayuda, en que hay que romper para poder avanzar, en que perseverar en el compromiso sería confesar el fracaso. ¡Qué derecho y leal fue este hombre! También en esto, el contacto continuado que siempre tuvo con el pensamiento de los demás lo mantuvo probablemente en esta certeza, la de que no hay astucias con la idea, que no se miente al hombre. París vale quizás una misa, pero ninguna superchería podría ocupar el lugar de la convicción: no abdicar en el campo de la idea, aunque temporariamente, y temporalmente, uno se vea obligado a retraerse... Más aguda es la perspicacia de quien sabe ver más allá de lo inmediato, de quien sabe adecuadamente que más allá de una aparente derrota pasajera mantiene la orientación exacta de su visión.

Lo más notable, en fin de cuentas, es la obstinación —pese a los obstáculos, los estorbos, el tiempo gastado— en descubrirse a sí mismo. Abolida, o simplemente superada la acción, uno queda en libertad de retornar a sí mismo con el beneficio de un enriquecimiento innumerable. La acción fue el crisol donde, pese a la aparente absorción por los otros, uno se forjó a sí mismo mucho más sólidamente que mediante la soledad. Fue eliminada la fragilidad; se reforzó la universalidad de las preocupaciones. Las relaciones con el mundo exterior se volvieron más simples, pues se eliminaron de ellas el temor o la envidia, pero no la curiosidad; incluso, la espontaneidad puede encontrarse y moverse en él con mayor vigor y sin obstáculo alguno. ¡Se ha volatilizado el muro contra los demás! Yo estoy más allá de la contingencia, pero llegué a ello a través de la contingencia.

Disciplina menos "mundana" de lo que parece de entrada; disciplina extremadamente eficaz, porque si uno no es capaz de resistir ese abismamiento por los demás, se habrá quemado en la prueba de su inexistencia,

se habrá enfrentado, y para siempre, a su incapacidad de enfrentarse. Cómo amo esa curva que traza la existencia de Gaëtan Picon: después de haber dado tanto a los demás, sin que la expansión interior, y no el repliegue egoísta, dejara de justificar la dispersión aparente, e hiciera de esta dispersión absorbida la fuerza profunda que debe imantar la búsqueda de sí mismo. Toda captación y todo valor se encuentran, más allá del diálogo diseminado, en la identidad reconquistada, reconstruida.

70. KANDINSKY — SCHOENBERG*

La situación de Kandinsky puede compararse, en más de un aspecto, con la de Schoenberg: observación que, a mi parecer, no está destinada al uso exclusivo de los músicos.

Kandinsky, como Schoenberg, representa una fuerza de liberación fundamental decisiva. Esta, por otra parte, como en el caso de Schoenberg, encontrará tardíamente su camino en Francia, con una atención que derivó entonces hacia ella a raíz de fenómenos más inmediatamente impactantes, o más superficiales.

Yo pondría sin vacilar la emancipación de la tonalidad en paralelo con la emancipación del objeto —o del sujeto...—. Las dos aventuras han favorecido una eclosión considerable del pensamiento y de la creación en sus respectivos campos. No olvido que esta coincidencia de actitud y de trayectoria es algo que sintieron profundamente, al comienzo, los protagonistas mismos: el *Blaue Reiter* publicó páginas de Schoenberg, junto a otras firmadas por Berg y Webern.

Kandinsky representó a comienzos de este siglo una gran fuerza espiritual que dio a la evolución de la pintura premisas más profundas que la simple sensorialidad; en este punto clave coincido igualmente con Schoenberg. A los dones directos, cuya significación se agota rápidamente, opuso la profundidad de la reflexión en cuanto a la necesidad de los medios de expresión. Mirar sus telas implica no sólo un placer superficial, sino que provoca una contemplación, una puesta a punto del ser.

Hay tantos pintores que se contentan con ser pintores... Sí, ya sé: ¡qué ojo! Pero al final, ¡un ojo, solamente! Esto divierte, pero cansa, la fascinación dura poco: en un registro superior, hay que anotarlos en el expediente de la "diversión" pascaliana; situación irritante, pues se piensa en dones excepcionales que podrían depurarse para un mejor empleo, se piensa en

* Originalmente se publicó con el título Parallèles en *Siglo XX*, Nº 27, diciembre 1966, pág. 58

un derroche de vida fluyente —¿visto? ¡visto! ¿olvidado? ¡olvidado!—; decepción permanente al observar cómo el agua viva se sume graciosamente en las arenas estériles.

Al contrario, las telas de Kandinsky no se dejan aprehender tan fácilmente. Uno puede mirarlas largo tiempo: no traicionarán sus secretos sino a medida que nos impregnemos de ellas. Nos paseamos por este paisaje imaginario; vamos y venimos según el itinerario inspirado al que nos conducirán una elección determinada o una influencia subyacente. Sin duda, no quedaremos ya prisioneros de una realidad, por transpuesta que sea; el pensamiento de Kandinsky imprime un giro a nuestro pensamiento, nos introduce en su dédalo. Me encantan estos vagabundeos sin fin cuando miro un cuadro; deseo, cada vez, que el puro don pictórico no me arruine "el resto", que no me rechace hacia las tinieblas exteriores de la virtuosidad ruidosa y vacía. Sí, prefiero sobre todo que el espíritu hable al espíritu, pues no podría contentarme con los gestos de una retórica focalizada. He ahí la experiencia primordial que rehago en cada ocasión en que me es dado ver la pintura de Kandinsky.

Recuerdo con predilección las telas reunidas en Munich, en las que estalla esta fuerza de liberación con una juventud y una audacia que me sobrecogen en lo más profundo de mi ser. Una primavera viva y repentina provoca esta eclosión brutal, suntuosa, deslumbradora. ¿Cómo no comparar, en este instante, la suntuosidad y esplendidez de Schoenberg cuando escribe *Erwartung* y *Die glückliche Hand?*

Más tarde, el camino del pintor, como el del músico, se volvió rudo, y por las mismas razones. Esto me da una oportunidad suplementaria para reiterar a Kandinsky lo más reflexivo de mi admiración. Ante esta comprobación ineluctable, de que no se puede ir muy lejos a fuerza de improvisaciones geniales, se despojó de gran parte de sus prestigios exteriores y vistió el burdo sayal para ir en busca de *la regla*. Los fuegos de artificio sólo duran un tiempo, es muy cierto; nada más peligroso que confiarles toda la existencia. Se impone irremediablemente una obligación espiritual más estricta: el consentimiento a la regla forjada, la búsqueda de un orden cuestionado —reformular el equilibrio y la gravedad—. Toda investigación debe fundarse sobre la antinomia esencial entre la duda y la ley: desafiar y desafiarse. Que esta vía rigurosa implica algunos tramos arenosos, incómodos, ¡no lo negamos! Pero reconozcamos que más allá de esta aventura afilada, la pintura resulta magnificada, el punto de vista renovado, la manera remozada.

Entre los tres pintores que considero determinantes de su época, quiero decir Kandinsky, Klee, Mondrian, el primero representa a mi parecer la aleación sutil entre fineza y geometría. ¡Qué lejos estamos, y para siempre, de la "diversión"!

A manera de conclusión

71. GEOMETRIA CURVA DE LA UTOPIA*

Sin llegar a decir, como Sartre, que "el infierno son los otros"..., diré sin embargo que no es posible escapar a la mirada de los otros, a la mirada que nos escruta, nos analiza, nos describe; a veces no se puede escapar a la malevolencia; pero otras veces, como hoy, ¡no se puede escapar a su benevolencia!

Me acuerdo de ese gesto de Chaplin-Charlot, frente a un juez que lo acusa de las peores fechorías: mira hacia atrás para ver al monstruo que están describiendo y se supone que es él; al volverse, sólo ve la pared de la sala. Ante esta descripción magnificada, ante la benevolencia con que se me ha acogido, también tengo ganas de volverme para ver a ese personaje más allá de la dimensión cotidiana, y es probable que, como Chaplin, sólo vea el muro de esta sala.

Hay entonces más allá de nosotros mismos, la mirada de los otros que nos hace vivir una vida diferente, que nos hace caer en la cuenta, de tiempo en tiempo, de que más allá de la tarea cotidiana, pero esencialmente a partir de ella, se cumple una transmutación profunda de nuestro ser. Para retomar las palabras de mi amigo Clytus Gottwald, transformamos lo subjetivo cotidiano, con el correr de las horas, los días y los años, en una realidad objetiva que sobrepasa su origen y lo hace, si no irreconocible, por lo menos "olvidable".

Es así que el honor que hoy se me tributa lo acepto con gran placer, no tanto por lo que soy como por lo que durante todos estos años he tratado de representar. Esas fuerzas que pasan por mí, a través de mí, en verdad, yo no las represento —en el sentido exterior de una representación—; más bien las manifiesto, trato de que a través de mi acción lleguen a una, o a muchas, realizaciones. Sé muy bien por experiencia que se me podría dirigir ese reproche de dispersión, por tratarse de actividades múltiples que habrían podido apartarme de un solo fin importante, la creación. Existe un proverbio portugués que Claudel puso como exergo de su *Soulier de Sa-*

* Alocución pronunciada cuando se le entrega el premio Siemens, el 20 de abril de 1979. Inédito.

tin, según el cual "Dios escribe derecho por medio de líneas curvas". No tengo de ninguna manera la intención de tomarme por Dios, aun menos por el Crucificado —¡Nietzche me guarde!—. Sin embargo, es un proverbio que me complace hacer mío. Esta geometría muy particular de la recta a través de las curvas, quizás me haya seducido en exceso, pero no puedo representarme la existencia sin los excesos y los peligros de la dispersión, siempre que en el centro de una actividad múltiple subsistan la firmeza de la dirección, la acuidad de la visión.

Así, lo que pudo parecer un rodeo inútil, dispersión peligrosa, sólo era en verdad la manifestación múltiple de una obsesión central, única: la de hacer saber, de comunicar ese misterio, por lo menos porciones de él, que uno mismo creyó descubrir.

Y aun ahora, en este Instituto recién fundado puedo producir la impresión de que quiere sacrificarlo todo a la racionalidad de la investigación, esa palabra despreciable cuando se trata de inspiración y de creación. Se cita a menudo un supuesto dicho de Picasso como definición de un artista libre y prometeico en su libertad y su reivindicación: "No busco, encuentro". No llegará a invertir el aforismo y proclamar triunfalmente: "Busco, no encuentro"..., pero creo, sin embargo, que pretender encontrar sin buscar es sólo una lisonjera ilusión del amor propio, pero ilusión narcótica. No hay ilusión más peligrosa que la de creer que uno encuentra aunque no se recuestione en cada momento de su existencia.

La ilusión de encontrar es quizás el vértigo más agradable, a uno le gustaría entregarse a ella, si no supiera que como en el caso de la euforia del frío o de la profundidad, resulta peligrosamente mortal. La investigación aunque deba pasar por algunos desfiladeros penosos de nuestra razón razonante, ¡no es simplemente la ilusión abolida! No es el sacrificio de las facultades salvajes; no es la esterilidad de la ruta asfaltada. No, para mí la investigación es, por el contrario, la forma más resistente, y a veces la más insensata, de la utopía. Sí, para retomar esta frase mía que Clytus Gottwald puso como exergo de su discurso, la investigación es lo que me hace, más aun, me empuja irresistiblemente, a soñar mi evolución por lo menos tanto como a construirla. Confiar sólo en el propio poder, es abandonarse, en la opulencia, a sus hábitos mentales, es encontrar agradables los pliegues del propio espíritu, es aceptar que la sensibilidad no nos lastima como un maldito zapato nuevo, es aceptar las comodidades y el confort de un universo personal que hemos terminado de amueblar, aunque luego agreguemos aquí o allá algún objeto delicado o lindas plantas naturales.

Pero la investigación no es, no, el desierto de la lógica, no es la coerción y el aprisionamiento de las fuerzas vivas, no es el plano cuadriculado de una ciudad que uno ya no tendría ningún interés en construir, no es la seguridad de un universo circunscripto por las definiciones. La investigación es como el hambre: nos atenacea, hasta que la satisfacemos; y luego, ¡la cosa recomienza! Esa hambre no se puede satisfacer de una vez para siempre y desembarazarse de ella, olvidarla.

Y he aquí que, a mi vez, me vuelvo prometeico... Pues supongo que al

buitre que roía el hígado del héroe, a ese buitre, ¡los dioses le habían dado por misión tener hambre! Simplemente, hambre...

Estoy seguro de que al darme este premio no habéis querido protegerme del destino de Prometeo, y tampoco ahorrarme la suerte de ese pobre buitre... Pero, en fin, desearía creer que si me habéis elegido, no es sólo por mí mismo, sino también por una cierta forma de la Utopía que quizás represento, que querría representar, en todo caso. Sin duda habéis sabido discernir, más allá de las tareas conscientes que yo haya podido llevar a cabo, la buena dosis de inconsciencia que es necesaria para perseverar en la vía que las circunstancias, "con mi ayuda", han trazado a través de todos estos años. Os agradezco entonces lo que considero una grande —y halagüeña— perspicacia: haber descubierto, señalado, e incluso recompensado, mis cualidades de sonámbulo.

72. CUESTION DE HERENCIA*

Creo que con demasiada frecuencia se nos ha preparado para un análisis, digamos, del "p, a, pa" de la música, especialmente cuando se trataba de la Escuela vienesa. No olvidemos que la Escuela vienesa, especialmente Webern, pues sobre él se precipitaron sobre todo los críticos, fue un pasaje extremadamente estrecho y riguroso, en que cada sonido estaba determinado por una lógica absolutamente decisiva. No es fácil analizar, por supuesto, esta clase de estructura, quiero decir palabra por palabra, letra por letra incluso, porque en un momento dado sólo hay una solución; como los principios son bastante simples, las soluciones son también simples.

Mucho más importante —y este tipo de investigación es muy raro, pues si bien se acumularon análisis por así decirlo cifrados de la escuela de Viena, se ha ido muy poco en profundidad— resulta la dialéctica de la composición. Es esto lo que debe atraer la atención. Igualmente, en el universo clásico, no es muy apasionante comprobar que hay un primer tema, un segundo tema, y un conflicto que se resuelve poco a poco: esto está al alcance de todo el mundo: incluso un principiante puede armar ese expediente. Lo que vale la pena es ver la dialéctica de los acontecimientos, elevarse al procedimiento general, ver cómo un compositor llegó a formular su pensamiento por intermedio de un determinado sistema; esto es mucho más rico en consecuencias. Finalmente, al enfrentarnos a ciertas obras complejas lo que debemos analizar no es esencialmente la manera en que el compositor llegó a estructuras formales, a objetos musicales dados, sino mucho más

* Sobre el análisis musical. Tomado de una entrevista con Maryvonne Kendergi (19 de marzo de 1970) publicada con el título "Pierre Boulez interrogé" en *Cahiers Canadiens de Musique*, primavera-verano de 1971, pp. 31-48; Redactado de nuevo por el autor en 1980.

aplicarnos a analizar la relación misma de estos objetos musicales, de estas estructuras formales, la relación que puede haber entre la expresión de una forma, por ejemplo, y el contenido del pensamiento del compositor. Si sólo pensamos en descortezar el vocabulario, caeremos muy fácilmente —como por lo demás hemos visto— en un manierismo estéril. La historia de estos manierismos se repite con excesiva frecuencia. Aunque se utiliza un vocabulario extremadamente significativo, extremadamente significante, yo diría que en general los críticos se contentan con observar los aspectos, los contornos exteriores, y cuando ya no hay el pensamiento mismo que actúa en el origen de los esquemas, se da en el manierismo, porque sólo se captan los resultados exteriores. Lo que hace falta es penetrar la trayectoria profunda del compositor. Se me ha preguntado con frecuencia, a propósito de mis propias obras: ¿puede darnos la serie, o puede darnos el principio? ¿De qué podría servir esto? Es mucho más importante comprobar si hay, por ejemplo, estructuras que presenten puntos comunes y notar los tramos que se constituyen con tales o cuales características; ver cómo, en un sector de la forma se evitaron ciertos fenómenos, mientras que se los concentró en un desarrollo próximo; observar, por ejemplo, las interferencias que pueden producirse de forma a forma o de estructura a estructura. Esto es lo productivo, ocuparse por lo menos tanto del porqué como del cómo.

Cuando yo mismo dicté cursos de análisis —especialmente hacia el final de mi breve período pedagógico—, ya no me interesaba para nada en el análisis nota a nota. Buscaba el análisis por forma global, por *"Gestalt"*; tomaba las estructuras de origen y escrutaba y hacía escrutar la transformación de estas ideas primeras, la manera en que eran susceptibles de desarrollarse; el análisis de las notas propiamente dichas, lo dejaba a los estudiantes a partir de estos datos esenciales. Me había aplicado, por ejemplo, a discernir los principios de ambigüedad en el último Webern, en el cual la noción temporal es, al fin de cuentas, la unión por excelencia entre lo que se podría llamar todavía contrapunto y armonía, pero es mucho más verosímilmente un fenómeno debido al pasaje de un tiempo cero a un tiempo *n* en la distribución de los acontecimientos musicales. Cuando tenemos líneas que se suceden siguiendo ciertos datos en un tiempo sucesivo, obtenemos un contrapunto, hasta un canon estricto; cuando reducimos el tiempo a cero y luego superponemos las líneas musicales, obtenemos un resultado vertical simultáneo, es decir, armónico. Esta dialéctica del pasaje del tiempo cero a un tiempo *n*, es justamente lo que interesaba descifrar. Pero notar simplemente la estructura canónica no presenta gran interés; incluso los músicos más académicos son susceptibles de ver que hay un canon. Lo importante es detectar la concepción, captar la ambigüedad aportada a la escritura por esta sola función del tiempo. Es así como concibo el análisis; coleccionar letras y sílabas es algo que ubico en el número de los pasatiempos inútiles. No analizamos una novela notando palabras; no hacemos el análisis gramatical del texto en el plan más sumario para descifrar su

estructura. Sabemos que las frases se construyen según ciertos modelos, no necesitamos verificarlo para todas las frases, puesto que ya sabemos lo que es una construcción lógica. El interés reside en el encadenamiento de los acontecimientos y de los fenómenos. Cuando procedí en mi clase al análisis de *Wozzeck*, estudié los *Gruppen* de Stockhausen, o presenté una de las piezas de mi propio *Pli selon pli*, lo que trataba ante todo de poner en evidencia eran las grandes estructuras formales y el porqué que regía su existencia y sus relaciones.

Para mí, el análisis del vocabulario es una fase elemental; más allá de esta etapa útil pero limitada, hay que poder llegar al nivel más general de los objetos musicales y de las estructuras locales, y luego de las relaciones formales globales. Sin esto, el análisis sólo es un ejercicio académico de una vacuidad perfectamente anodina.

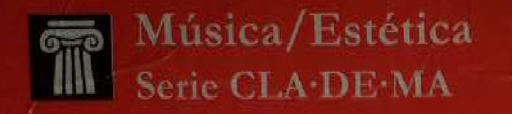
INDICE TEMATICO Y DE AUTORES

O

P

Y

Z





Pierre Boulez
Puntos de referencia

Pierre Boulez es, sin lugar a dudas uno de los representantes más importantes de la música contemporánea. Como compositor abrió una nueva etapa en la historia de la música con *Le marteau sans maître*. Como director de orquesta, es intérprete excepcional de muchas obras maestras de la música sinfónica y lírica (Wagner, Debussy, Mahler, Stravinsky, Berg, entre muchos otros). Como educador, Boulez enseña en su cátedra de análisis musical y composición en el Collège de France. Además se dedica a la investigación y dirige el IRCAM (Instituto de Investigaciones y Coordinación Acústica de Francia).

En estos *Puntos de referencia* se pueden conocer toda su producción escrita durante treinta años, que da cuenta de la amplia perspectiva de sus intereses y actividades. Además de sus innovadoras reflexiones sobre estética musical y sus consideraciones sobre técnicas de expresión musical y verbal, Boulez muestra en estos textos una extraordinaria sensibilidad en el análisis de las tendencias más significativas, no sólo en la música moderna y contemporánea, sino también en los campos de la arquitectura, del diseño, de la literatura y la filosofía de la estética del siglo XX.

En este volumen se puede llegar a apreciar que detrás de este nombre de fama internacional, se esconde una mente verdaderamente universal, más propia a los artistas totales que conoció el Renacimiento que a la predominante especialización unilateral del mundo contemporáneo.

